51 J.

Digitized by the Internet Archive
in 2019 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/saggiodirobustia00giro_0

LA MUSICA

DEI GRECI.

SAGGIO

DI

ROBUSTIANO GIRONI

INTORNO

ALLA

MUSICA DEI GRECI.

MILANO

DALLA TIPOGRAFIA DELL' EDITORE DE' COSTUMI

MDCCCXXII.

All' äer presto e lento, acuto e grave

L' alma s' allegra e duolsi e brama e pave.

LA MUSICA

DEI GRECI.

Tra le arti liberali la musica è quella che nella sua origine più si confonde colle favole della mitologia. A chi mai note non sono le avventure di Mercurio, di Apolline, di Bacco e di Pane; di Marsia da Apolline sì crudelmente scorticato; e di Minerva creduta l'inventrice del flauto a più fori, e l'onta che questa Dea ne riportò allorchè fu da Giunone e da Venere sorpresa in atto di suonare? Nè qui ci faremo noi a rammentare i Cureti, o Coribanti, o Dattili, che Cadmo dalla Fenicia condusse nella Grecia, e le nozze di questo Principe con Armonia sorella di Jasio e di Dardano, nella musica sì colta e valorosa, che i Greci ne adottarono il nome per meglio indicare l'essenza di quest'arte medesima che appo loro erasi di recente introdotta, nè tant'altre celebri, ma favolose tradizioni che leggere si possono ne' Lessici e negli scrittori mitologici (1). Da siffatti racconti non altra cosa dedurre possiamo di certo, se non che la musica venne sino da' più remoti secoli introdotta nella Grecia. Ma uscendo dal labirinto delle favole e seguendo la face della filosofia e della natura ci sarà cosa assai più agevole il rintracciare la vera origine di quest'arte, ed i varj progressi ch'ella andò a mano a mano nella Grecia facendo. « Il suono (dice un chiarissimo scrittore) ha nell'universo tanta antichità, quanta ne ha il moto; la melodia, quanto gli augelli; il

Antichità della musica

Origine della musica

(1) Diodoro Siculo racconta, che gli Dii assistettero alle nozze di Cadmo con Armonia; che Minerva vi apparve col flauto, Mercurio colla lira; che Elettra madre della sposa vi celebrò i misterj di Cibele danzando al fragore de' tamburi e de' timballi; e che Apolline suonò la lira dai flauti delle Muse accompagnato. Ma in questo come in altri simili racconti forse non altro si riscontra che la descrizione di qualche drammatica rappresentazione che per avventura eseguivasi dai sacerdoti in rimembranza delle suddette nozze.

canto, quanto gli uomini; la musica quanto la società (1) ». Quella naturale ed invincibile inclinazione, che hanno gli uomini ai variati movimenti del corpo, all'imitazione, all'armonia, al ritmo, cui ben ancora conservano in ogni loro meccanica azione, e che (siccome osservato abbiamo altrove) fe' nascere la danza, quella medesima insieme colla danza diè l'origine alla musica ancora. Queste due arti perciò possono chiamarsi gemelle. Tanta poi fu sempre la loro concordia che l'una non potè giammai dall'altra andare disgiunta. Laonde Aristide Quintiliano con una sola definizione ambedue le comprende, dicendo che la musica è *un regolato movimento della voce e del corpo* (2). Nè a dimostrare che la musica venne dalla natura stessa all'uomo insegnata in un col ballo, fa d'uopo riferire gli esempj delle selvagge nazioni e de' fanciulli; giacchè trattasi di cose notissime, e di dottrine per se stesse evidenti a chiunque abbia benchè lievemente ai fonti della filosofia attinto. Noi perciò ci appagheremo di aggiugnere un passo di Platone, dove il filosofo con pochissime parole così ci spiega e l'origine e la natura di ambedue quest'arti: *Generalmente poi se parli alcuno o cantando, o altrimenti, non lo farà col corpo quieto, ed i suoi moti seguiranno le sue passioni ed affetti suoi. Per lo che l'imitazione delle parole tutta l'arte partorì del ballo* (3).

Che che siasi però dell'origine della musica, e della sua introduzione nella Grecia, è cosa indubitabile, che fra le arti liberali, nessuna fu al pari di essa dai Greci in altissimo pregio tenuta. E ciò ben anco ne' remotissimi tempi. Imperocchè nei poemi di Omero leggiamo che la musica formava il più soave intertenimento degli eroi. E di fatto Achille nel IX. dell'Iliade va col canto e col suono l'irato suo animo sollevando. Femio nel I. dell'Odissea col canto

(1) Ginguené, Encycl. Méthod. Tom. I. pag. 701 e *Lucret.* Lib. V. v. 1378.

(2) Leggasi la *Dissertazione* del signor Francesco Maria Colle *sopra il Quesito: dimostrare che cosa fosse; e quanta parte avesse la musica nell' educazione de' Greci, qual era la forza di una siffatta istituzione, e qual vantaggio sperar si potesse, se fosse introdotta nel piano della medesima educazione.* Mantova, 1775, pag. 40. Anche Platone (Lib. III. *de' Republ.*) definisce la musica, *un' imitazione nella voce e de' gesti della persona.*

(3) Plat. Lib. VII. *De legib.*

Quanto dai Greci stimata

e col suono rallegra il convivio de' Proci; e Demodoco nell' VIII. col canto e col suono trae stille di pianto dalle ciglia d' Ulisse (1). Ma tralasciando di parlare più a lungo dei tempi Omerici, noi troviamo che ben ancora dopo le istituzioni delle Olimpiadi, ed anzi nei più bei secoli della Grecia, teneva la musica il più alto luogo fra ogni liberale disciplina, talmente che veniva essa reputata come il più acconcio strumento per formare la gioventù nella religione, nel buon costume e nella sapienza. Platone in più luoghi del suo libro delle leggi ingiugne, che la prima instituzione de' giovinetti debba prendersi dalla musica; ch' eglino appena ne' primi rudimenti del leggere ammaestrati si consegnino ai maestri di lira; che la città, madre comune ed amorosa, abbia cura che tale disciplina si conservi in fiore, anche a dispetto de' parenti; che si abbia la più grande sollecitudine, perchè fra tutti gli altri Cori non venga meno giammai quello de' giovanetti; e tant' oltre spinse questi suoi pensamenti, che non dubitò di condannare come scostumato e privo d' ogni buona disciplina chiunque alla musica accostato non si fosse. Nè ai giovani soltanto, ma ad ogni età e condizione egli prescrive l' esercizio della musica, ed aggiugne doversene trovar una di specie sì fatta che alla stessa vecchiaja ben si convenga, a lei assegnando il cantare nei convivj, e l' uso del vino ingiugnendole, acciocchè il suo canto apparisse più avvivato, e dando perciò al coro de' vecchi l' aggiunto di bacchico o dionisiaco (2). Cotali precetti poi considerare non debbonsi come proprj soltanto dell' immaginaria repubblica di Platone. Imperocchè Ateneo afferma che gli Arcadi dalla loro più tenera età sino all' anno trentesimo esercitavansi indefessamente nella musica,

(1) *Dai Pitagorici*, dice Plutarco, *e prima ancor di essi da Omero, fu tenuta in sommo pregio la musica, la quale ha coll' animo grande proporzione, essend' essa un' armonia da diversi principj temperata, e col canto e coi numeri non solamente raffrenando l' animo dissoluto, ma il troppo raffrenato rilasciando e allargando.* Passa quindi il filosofo ad accennare que' più celebri luoghi, dove Omero parla di quest' arte. *Opusc. ec. De Homer.*

(2) *Plat. de legib.* Lib. 2, 7 e 8. Leggasi anche il citato Francesco Maria Colle, alle pag. 50 e segg. Platone (*in Phaedro*) diede alla musica il nome di maggiore filosofia, perchè in essa comprendevasi ogni esercitazione di mente, siccome sotto il vocabolo *Ginnastica* s' intendeva ogni esercizio di corpo. Vedi Winkelmann. *Monum. ant.* pag 245.

e che mentre non recavansi ad onta l'essere giudicati rozzi nelle altre discipline, a grande infamia attribuito si sarebbero il confessarsi nella musica ignari (1). Strabone e Plutarco affermano similmente che tutte le città della Grecia educavano nella musica i lor figliuoli sino da più teneri anni (2). E Senofonte scrive, che *da tutti i Greci, e specialmente da quelli che meglio educar vogliono i lor figliuoli, tosto che questi incominciano ad intendere ciò che si dice, si mandino a' precettori onde apprendere la musica* (3). Tale istituzione era pure in pienissimo vigore appo l'austera e feroce Sparta, la quale i figliuoli suoi addestrava alla guerra colla musica e col ballo, ed i lor guerreschi movimenti guidava col suono del flauto, e col canto d'inni marziali. Crediamo anzi cosa inutile il rammentare di quanto eccitamento ed ajuto riesca la musica ne' militari cimenti; siccome quella che scuote ed anima i guerrieri, e tranquilla il loro spirito tumultuante all'aspetto della morte (4). Ma ci ha di più ancora. I filosofi Greci erano presso che tutti d'avviso che la grande ed intera macchina dell'universo non altro fosse che una produzione dell'armonia, e che secondo le norme dell'armonia si movessero gli astri, succedessero le stagioni e tutta insomma governata fosse la natura. Dalla quale credenza provenne forse

Uso della musica nell'educazione

nella guerra

nella religione

(1) *Athen.* Lib. XIV. Vedi anche *Polibio* Lib. IV.

(2) Strab. *Geogr.* Lib. I. Plut. *de mus.* Questo filosofo chiama la musica principio e fonte d'ogni scienza. Tutti gli antichi teologi, tutti i legislatori, od istitutori delle genti, come Orfeo, Lino, Anfione ed altri, secondo la testimonianza de' più accreditati autori, chiamavansi *musici* o *poeti.* Le melodie, secondo Platone, appellavansi anticamente *leggi*, non per altra ragione, al dire d'Aristotele, se non perchè le antiche leggi erano dettate in versi, e col sussidio della melodia e del canto venivano al popolo ed ai fanciulli insegnate.

(3) Senoph. *De Republ. Laced.* Polibio, storico saggio, diligente e degnissimo di fede, nel libro IV. delle sue storie afferma che i Cinaiti, popoli dell'Arcadia, erano feroci e barbari, perchè ben lungi dal seguire l'esempio degli altri Arcadi, nutrivano abborrimento per la musica.

(4) Polluce ed Ateneo raccontano che Demetrio Poliorcete nell'oppugnazione di Argo vedendo che i suoi soldati inutilmente si sforzavano di accostare alle assediate mura una macchina pesantissima da lui inventata, fe' venire un robusto e valentissimo sonatore, il quale dando fiato nel medesimo tempo a due immensi tubi inspirò tanto vigore ne' soldati ch'eglino spinsero agevolmente la macchina al divisato luogo *Athen.* Lib. XIV.

l'uso grandissimo che della musica facevasi dai Greci nelle cerimonie religiose; perciocchè, giusta Censorino ed Arnobio, essi credevano che il canto ed il suono rendessero benevoli anche i Numi reggitori della natura, e di essi la collera e lo sdegno raddolcisse. Plutarco afferma che gli antichi rappresentavano le Deità cogli strumenti musici in mano, non perchè credessero che gli Iddii sonassero la lira o la tibia, ma perchè nessuna cosa reputavano più propria degl' Iddii quanto l'armonia. Celeberrime pur sono le gare di musica, che facevansi in Atene nelle feste Panatenee, ed in Olimpia ed altrove ne' famosi giuochi, delle quali gare il vincitore andava glorioso non meno di chi riportata avesse la palma ne' certami Atletici. Laonde Cicerone e Cornelio Nipote raccontano che Temistocle avendo in un convivio ricusato di cimentarsi col suono della lira, ne riportò infamia e taccia d'uom rozzo ed ignorante (1).

Musica dei tempi Omerici.

Ma qual era mai lo stato della musica ne' secoli degli eroi; quali i suoi progressi, quale il suo sistema ne' bei tempi di Pericle e di Alessandro? Ecco le quistioni che ora ci proponiamo a disciogliere; volendo però noi innanzi tutto i leggitori nostri avvertiti, che rintracceremo la storia piuttostochè la teoria dell'arte, essendo che non abbiamo di questa alcun sicuro od autentico monumento. Ed ommettendo di favellare dei secoli puramente *mitici*, ossia dei tempi, in cui la Grecia era sotto il governo degli Iddii e de' Semiddii; tempi d'innocenza e di semplicità, ne' quali ogni inventore, ogni maestro di qualche arte necessaria alla vita umana veniva dopo la morte posto fra i celesti, ed onorato come il protettore dell'arte da lui inventata (2); ed ommettendo altresì di favellare di que' primi musici

(1) Cic. Tusc. Quaest. Lib. I. *Summam eruditionem Graeci sitam censebant in nervorum vocumque cantibus; igitur et Epaminondas, princeps meo judicio Graecorum, fidibus praeclare cecinisse dicitur; Themistoclesque aliquot ante annis, cum in epulis recusasset lyram, habitus est indoctior.*

(2) Sembra che nel primo ciclo *mitico*, cioè ne' tempi di Saturno, di Giove e delle altre più antiche Deità, la tradizione non accordi alla mu-

nelle età eroiche celeberrimi, cioè Anfione, Chirone, Lino ed Orfeo; le cui azioni sono troppo nella favola avviluppate, noi crediam bene di dar principio dai tempi Omerici (1). Imperocchè Omero vuol essere considerato non come poeta soltanto, ma come storico, ed anzi come il

Primo pittor delle memoriche antiche.

Musica già ridotta a qualche sistema ne' tempi Omerici

E primieramente ci sembra doversi concedere che nel secolo della guerra di Troja, fosse la musica già a qualche sistema ridotta. E' difatto troviamo già dai commentatori applicato il vocabolo *νόμοι*, *leggi*, al canto ed al suono; ed anzi già in uso il *nomo* o la legge della cetra, ed il *nomo* o la legge della tibia; ciò che chiaramente ci addita essere state fin da que' tempi in vigore certe determinate norme non solo pel giusto accoppiamento del suono al canto, ma eziandio pel modo con cui mercè del canto e del suono eccitar si potesse questo piuttostochè quell' altro affetto (2). Già i Lacedemoni ed i Cretensi, al riferire di Polibio e di Ateneo, ne facevano uso per eccitare il coraggio e le grandi passioni, e gli Arcadi per frenare la crudeltà e la fierezza. I legati recavansi al campo ostile per trattare la pace o la tregua sonando la cetra o le tibie, ond' ammollire lo sdegno de' nemici, siccome Teopompo racconta degli

sica che i soli strumenti di percussione, come i cembali, i timpani e simili. Vedi *Natal. Comit. Mytholog.* Lib. II. cap. I. e *Lucret.* Lib. II. v. 633. Nessuna fede meritano pure le maraviglie che della musica de' secoli anteriori ai tempi Omerici raccontano gli scrittori. Platone nel Timeo convince Solone che *nè egli, nè alcun altro de' Greci per sicura esperienza aveva alcuna cognizione di antichità*, ed aggiugne che le cose dallo stesso Solone raccontate erano poco differenti dalle novelle. Quindi è che il Padre Martini ripone tra le favole ben anco l' invenzione de' generi *cromatico* ed *enarmonico* da Plutarco attribuita ad Olimpo, musico che si vuole vissuto innanzi l' età di Polifemo.

(1) Convien credere che anche ne' tempi eroici la musica tenesse il primo luogo nella giovanile istituzione; perciocchè leggiamo che Chirone andava con essa educando gli eroi e specialmente Achille, i cui ardori, al dire di Apollodoro, venivano da quel saggio Centauro col suono rattemperati.

(2) *Humphrid Prideaux. Not. histor. ad Cronich. Marmor.* pag. 170. *Athen.* Lib. XIV. *Plutar. de musica.*

ambasciatori dei Geti (1). Noi veduto abbiamo più sopra alcuni fatti Omerici spettanti alla musica come delle passioni domatrice. Il poeta nel III. dell'Odissea dice che Agamennone recar dovendosi alla guerra di Troja affidata avea la sua consorte Clitennestra alla custodia di un cantore, affinchè questi, soggiugne Ateno, col cantare le laudi delle ben costumate femmine eccitasse in lei l'amore del buono e dell'onesto, e dalla mente ogni malvagio pensiero le sgombrasse. Che però Egisto giugnere non potè al suo perverso intendimento, se non dopo d'aver condotto quel cantore in un'isola deserta, dove l'uccise e lo fece pascolo de' rapaci augelli. Lo stesso poeta nel I. parimenti dell'Odissea afferma che un cantore servì di presidio alla castità di Penelope contra le impure voglie de' Proci, e quindi soggiugne che i cantori di que' tempi erano venerandi agli uomini, e della pubblica riverenza meritevoli. E nel libro VIII. dello stesso poema fa che il cantore Demodoco s'assida sopra un trono luminoso; che venga annunziato da un araldo che lo precede; e che nei convivj abbia una mensa distinta ed una più larga coppa (2).

I più antichi cantori non dissimili dai Bardi, dagli Scaldi e dai Trovadori

Due cose possono ora agevolmente dedursi dalle premesse osservazioni. Primo, che in quest'epoca, che noi chiamiamo la prima della Greca musica (giacchè non può chiamarsi epoca quella dei più remoti tempi mitologici, ne' quali non sono rammentati che i soli rumorosi strumenti di percussione), il poeta, il compositore della musica, l'esecutore ed il sonatore erano sempre in una sola e medesima persona congiunti, e che perciò tali musici o cantori non

(1) *Polib.* Lib. IV. *Aelian. Var. Histor.* Lib. II. cap. XXIX. *Athen.* Lib. I. cap. II. e Lib. XIV. cap. VI.

(2) Prima anche dei tempi di Omero furono varj insigni cantori nella Grecia, dai quali la musica già forse stata era ad un certo metodo ridotta. Il più celebre di essi fu Olimpo il seniore, che vuolsi nativo della Misia e discepolo di Marsia. Platone dice che la musica d'Olimpo era specialmente propria ad eccitare gli affetti; Aristotile soggiugne ch'essa riempiva d'entusiasmo gli animi, e Plutarco ch'essa nella semplicità e negli affetti superava la musica de' suoi tempi. Plutarco fa altresì Olimpo autore di quell'aria, che cantata da Antigenide infiammò Alessandro d'ardor marziale al segno di fargli afferrare l'armi; e dice ancora che nella sua età cantavansi tuttavia ne' tempj le arie da Olimpo inventate. Dalle quali osservazioni il signor Burney, coll'esempio di qualche inno della nostra chiesa, prende occasione di osservare che la sola religione può dare alla musica la permanenza.

erano dissimili dai Bardi presso i Celti, dagli Scaldi nell'Irlanda e nella Scandinavia, e dai Trovadori del medio evo. Essi cantavano i proprj componimenti, e come dal cielo ispirati, godevano di un'altissima stima. I loro canti aveano generalmente per tema l'encomio e le imprese degli Dei e degli eroi, le cose della natura, ed i più memorabili avvenimenti della tradizione. Secondo, che il canto era allora il precipuo oggetto della musica, e che il suono non ad altro serviva che ad aggiugnere maggiore armonia al verso. Sembra anzi che il canto non in altro consistesse che in una specie di declamazione, e direm quasi di *recitativo*, ond'erano accentuate le parole in una maniera più ferma e più alta di quello che avvenisse nel famigliare discorso. Lo strumento accompagnava cotal foggia di canto per sostenere non la modulazione della voce, ma il ritmo delle cadenze. Tale musica perciò era semplicissima e ben lontana non solo dall'odierna, ma ben ancora da quella che fu in vigore dopo l'istituzione delle Olimpiadi.

Il canto precipuo oggetto della musica più antica

Strumenti di musica ne' tempi Omerici

Pochissimi strumenti di musica ci vengono da Omero rammentati. Alcuni erano detti *φυσηλικὰ*, *da fiato*, altri *ἐνταλικὰ*, *da corda o da tensione*. Gli strumenti della prima specie non sono che due soli, il *flauto* o la *tibia*; la *fistola* o la *zampogna*, *αὐλὸς*, *σύριγξ*. L'origine del flauto e della zampogna si perde totalmente nella più remota antichità. Nè sembra doversi alla Grecia l'invenzione di questi strumenti, sebbene i poeti facciano Minerva autrice del flauto. Omero non ne parla che in due soli luoghi dell'Iliade: nel X., dove racconta che Agamennone stava maravigliandosi dei molti fuochi che ardevano dinanzi ad Ilio, e del suono de' flauti e delle zampogne, *αὐλῶν συρίγγων τε*; e l'altro nel XVIII., dove il poeta descrivendo lo scudo di Achille dice che in esso erano rappresentati alcuni giovinetti che danzavano al suono delle tibie e delle cetere, mentre le spose venivano per la città condotte. Ora l'autore degli scolj pubblicati da Villoison afferma espressamente, che i flauti non erano in uso che presso i Barbari, e che Omero non parla giammai di questi strumenti come proprj dei Greci, ma ne attribuisce bensì l'uso ai Trojani od ai Frigj, (e questi poteano forse averlo ricevuto dalla Fenicia e dall'Asia superiore) ed aggiugne che il citato luogo del libro XVIII. ci dimostra soltanto che nella Jonia usavasi danzare al suono de' flauti. E di fatto nell'Odissea, dove non si parla che della Grecia Europea, ossia della Grecia propria-

Strumenti da fiato

mente detta, non trovasi menzione alcuna de' flauti (1). Anche le trombe non sono giammai da Omero rammentate come proprie del secolo Trojano, sebbene a' tempi di lui già fossero conosciute. Egli, siccome veduto abbiamo nell' articolo della *Milizia*, non ne parla che per incidenza ed in via di similitudine o di paragone (2).

Gli strumenti da corda vengono nell' Iliade, e nell' Odissea rammentati coi vocaboli κιθάρα, o κίθαρις, φόρμιγξ, λύρα, *cetera*, o *lira*, che, secondo Polluce, non erano che un solo e medesimo strumento; ciò che ad alcuni è pur sembrato da Omero stesso indicarsi. Imperocchè il poeta nel XVIII. dell' Iliade, v. 570 dicendo che in mezzo ai vendemmiatori effigiati nello scudo di Achille *un garzoncello soavemente suonava con arguta cetra*, si serve del nome φόρμιγγι e del verbo κιθάριξε, quasi esprimere volesse, che il garzoncello colla *testuggine citareggiava*. Lo stesso poeta poi nell' inno a Mercurio (se pure anche quest' inno attribuirsi dee ad Omero) dice (v. 422) che il figliuolo di Maja stava *colla lira citareggiando* λύρη . . . . . κιθαρίζων. Ne' quali due luoghi le voci *cetra* e *lira* veggonsi indifferentemente usate; e perciò Eustazio conchiude essere stata col vocabolo χέλυς chiamata πᾶσαν χιθάραν, *ogni cetera*. Ci ha luogo nondimeno a congetturare, che ben ancora ne' tempi Omerici qualche differenza passasse tra la *lira* e la *cetra*; perciocchè di quella

Strumenti da corda

(1) Omero non ci dà pure alcuna descrizione degli strumenti da fiato. Solo è da notarsi che nel suddetto luogo del X. dell' Iliade, egli distingue come due diversi strumenti il *flauto* e la *siringa*. Tutti gli autori poi sono d'accordo nell' asserire che non era anticamente il flauto se non un tubo di legno, di canna o di osso, e che la *siringa*, *fistola* o *zampogna* consisteva in un certo numero di tali tubi di diversa lunghezza insieme uniti colla cera, i quali generalmente erano sette. Questi semplicissimi strumenti precedettero l' invenzione de' pertugi o fori, per mezzo de' quali si poterono poi cavare varie voci da un solo e medesimo tubo. I Latini diedero al flauto il nome di *tibia*, forse perchè esso nella prima sua origine venne formato colla *tibia*, ossia coll' osso della gamba di qualche animale. Intorno all' etimologia di tutti i suddetti vocaboli si consultino il Bartolino *de tibiis veterum*, ed il *Lexicon philologicum* di Mattia Martini.

(2) Nell' Iliade e nell' Odissea non abbiamo pure alcun cenno degli strumenti da percussione. Solo nel frammento dell' inno alla madre degli Iddii, attribuito forse impropriamente ad Omero, trovansi menzionati i crotali ed il timpano. Pindaro non parla giammai del timpano Sembra che Euripide sia stato il primo a rammentarlo nelle sue *Baccanti*.

si voleva inventore Mercurio, di questa Apollo; sebbene Pausania parli delle due statue di Apollo e di Mercurio che contendevano per la lira (1). La più comune tradizione voleva che Mercurio formata avesse la lira da una testuggine. Λύρα (dice Eustazio ne' commenti al XVIII. dell' Iliade, v. 570) *è così detta quasi* λύτρα (2) *perchè avendola Mercurio inventata la donò ad Apollo in ricompensa de' buoi ch' egli rubato avea ad Apollo.* Ma il più forte argomento che ci dimostri essere stata la cetra distinta dalla lira, se non ai tempi Omerici, almeno ne' secoli posteriori, è un luogo di Platone nel Dialogo III. della Repubblica, ove Glauco rispondendo a Socrate conchiude: *Per la qual cosa rimane la lira e la cetra,* λύρα, καὶ κίθαρα λείπεται; e per tal modo l' uno dall' altro strumento chiaramente distingue.

Invenzione della lira

Differenza tra la lira *e la* cetra

Ora negli antichi monumenti la più notabile differenza tra la cetera e la lira in ciò solo appare, che questa nella parte inferiore avea un ventre incavato, ossia la forma di una testuggine oppur anche d' un teschio di qualche animale; mentre la cetra era più semplice, nè in altro consisteva che nelle sole corde co' due manubrj e ne' due traversamenti detti κάλαμοι, perchè originalmente erano formati di canne; de' quali traversamenti l' inferiore era spesso costrutto alla foggia di cofano o di cassetta ad oggetto di rendere lo strumento più armonioso, e dicevasi perciò ἠχεῖον (3). *Lire* quindi sarebbero gli

(1) *Paus.* Lib. IX. 30. Anche Callimaco *in Del.* v. 253 fa Apolline inventore della lira, e confonde questo strumento colla cetra. *Plutarco*, *de Musica*, dice ch' Eraclide attribuiva ad Orfeo l' invenzione della cetra. Macrobio, Fulgenzio, e quasi tutti i poeti confondono l' uno strumento coll' altro.

(2) Λύτρα da λυτρόμαι, *redimere.* Vedi *Ercol. Pitt.* Tom. II. pag. 28 n. (4).

(3) La figura della lira, come qui viene distinta, vedesi in varie immagini delle Pitture Ercolanensi, e tra le altre nelle lire d'Achille T. I. Tav. VIII. della Centauressa Tav. XXVIII., e della Musa Tersicore, T. II. Tav. V. Di sì fatta specie, o forma sono ancora le lire che vedonsi nel basso-rilievo dell'Apoteosi di Omero da noi altrove riferito, e nella Tersicore del *Museo Pio-Clementino*, intorno alla quale così ragiona il chiarissimo Visconti: *A dir vero si vede in questa lira la testuggine che ne forma il corpo, secondo l' invenzione di Mercurio descritta diffusamente nell' inno Omerico, e due corna di capra ne formano le braccia* πήχεις, *e* ἄγκωνας, *che perciò si trovano spesso appellate* κέρατα, corna della

1
2
3
4
5
6
7
8
9
D K Bonalli f

strumenti che noi riportiamo nella Tavola 1, *num.* 1, 2, 3, 4, 5 e 9, e *cetra* dovrebbe chiamarsi lo strumento che sta nelle mani della figura *num.* 7 della stessa Tavola, ricavate tutte dai vasi antichi e riferite anche da Willemin (1). Tale differenza dovea al certo produrre diversità di suoni, sebbene ambidue gli strumenti avessero un egual numero di corde: e primieramente, per la diversità della materia, essendo ne' più remoti tempi la lira composta di materie ossee, e la cetra di lignee; secondo per la diversa forma, estendendosi la lira in lunghezza, e la cetra in larghezza, siccome vedesi ne' citati monumenti, e siccome osservò anche il Doni (2); terzo, per l'anzidetto ventre incavato detto *μαγάδιον* da Luciano, e minutamente descritto da Esichio, il qual ventre o corpo rettango-

cetra. *Museo Pio-Clementino* T. I. Tav. XXI. E nel Tomo III. lo stesso autore parlando della lira che vedesi a' piedi del Mercurio della Tav. XLI. così scrive: *La lira poi oltre esser simbolo della musica, la cui origine veniva da molti antichi a Mercurio attribuita, è emblema tutto proprio di quel Dio, che ne' loro inni i poeti chiamarono* curvae . . . . . lyrae parentem (Hor. Lib. Od. 10). *Difatti questa lira mostra essere quella stessa ch' egli compose dal guscio di una testuggine, e che poi ad Apollo cedè, come la favola è diffusamente narrata nell' inno Omerico. La lira appresso le immagini di Mercurio è affatto singolare ne' monumenti, che per lo più volendo significarne l' invenzione hanno rappresentato, quasi fosse viva, la testuggine stessa a' piè de' suoi simulacri.* La figura della cetera poi incontrasi frequentemente nelle medaglie, nelle gemme e ne' marmi.

(1) *Choix de Costumes civils et militaires des peuples de l'antiquité etc. d'après les monumens antiques* (Paris) 1802 gr. in fog. T. II. Tab. II.

(2) *Commentar. de lyra*, cap. IV. *Ex hactenus allatis, iisque, quae mecum ipse aliquando agitavi, lyrae, citharaeque discrimina praecipue heic adnotasse videor, quod lyra longior fuerit, cithara latior potius, ac proinde crassioribus et prolixioribus nervis illa instrueretur, haec brevioribus.* Vedi anche Martini, *Storia della musica ec.* Tom. III. pag. 10.

Forse noi non anderemmo troppo lontani dal vero, se ci facessimo a congetturare, che il verbo *κιθαρίζειν* sia da Omero usato, parlando della lira, nel senso di sonare quest' istrumento con quegli stessi movimenti o maneggi delle corde, con cui sonavasi la cetra; nella stessa guisa che noi ancora diciamo *arpeggiare* sul violino, sul gravicembalo ec. per indicare quella specie di modulazione propria dell' arpa, e che dall' arpa passi agli altri strumenti.

lare serviva, come dice il Visconti, per chiudere un vuoto, che desse maggior voce allo strumento, le cui corde sulla *magade* si terminavano (1). E non solo tra la cetra e la lira, ma ancora fra questi strumenti e la *forminge* passava forse una tal quale differenza; perchè questa era più grande e portavasi sospesa al collo, e perciò da Apulejo vien detta *apta balteo.* Tale è appunto lo strumento, che pende dagli omeri dell'Apollo Citaredo nel Museo Pio-Clementino, e che noi ancora riportiamo nella Tavola 4 *num.* 9. Finalmente è da notarsi che fino dai tempi Omerici introdotto erasi l'uso di ornare gli strumenti da corde con bei lavori e con materie preziose; perciocchè il poeta nel IX. dell'Iliade, v. 185 racconta che i legati di Agamennone trovarono Achille inteso ad alleviar l'animo coll'arguta cetera, *bella, ben lavorata e che di sopra avea un giogo d'argento*; il qual uso divenne poi eccessivo ne' tempi posteriori, siccome vedremo (2).

Formingi

Le corde erano generalmente d'intestini di pecore, siccome ci si fa manifesto dal XXI. dell'Odissea, v. 408, dove il poeta descrivendo l'agilità colla quale Ulisse stese il suo grand'arco, paragona l'eroe ad un esperto citaredo che *facilmente estende la corda sul nuovo chiodo, applicando in ambedue l'estremità il ben contorto*

Corde

Loro materia

(1) Intorno alla differenza tra la *cetra* e la *lira*, ed alle varie parti di questi strumenti veggansi le erudite ricerche del Bulengero, *De Theatro*, Lib II. cap. XXXV. e segg., e Giuseppe Scaligero nelle sue note a Manilio. Quest'autore dopo d'avere descritta la lira così conchiude: « Tale è la forma dell'antica lira, che i poeti asseriscono da Mercurio inventata: la quale rappresentava appunto quel genere di scarabei, che dai Francesi diconsi cervi volanti ».

(2) Il *giogo*, ξυγὸς, era quel traversamento o quell'asta di legno o d'altra materia, su cui stendevansi le corde nella parte superiore dello strumento. Dicevasi poi επίτονιον, *umbilicus* dai Latini, quella specie di chiodo a cui erano attaccate le corde nella parte inferiore. Il giogo avea inoltre varj buchi, ne' quali facevansi passare altrettanti bischeri (κόλλοπες, e κόλλοβοι) a cui erano attaccate le corde. I bischeri venivano girati con una specie di chiave, detta χορδότονον, e per tal modo servivano a tendere ed a rilasciare le corde. Intorno alle varie parti della cetra e della lira possono, oltre Polluce, consultarsi le già citate opere dello Scaligero e del Bulengero, e l'erudita Dissertazione del signor Burette sulla sinfonia degli antichi, nelle Memorie dell'Accademia Reale dell'iscrizioni e belle lettere, Tom. IV. pag. 125.

intestino di pecora. Il Feizio nondimeno sull'autorità di un antico Scoliaste è d'avviso che fossero pur in uso le corde di lino; perciocchè lo stesso poeta nel XVIII. dell'Iliade, v. 570 parlando del garzone che sonava in mezzo ai vendemmiatori si serve delle parole *λίνον δ' ὑπὸ καλὸν ἄειδε*, *sul lino poi elegantemente cantava* (1). Non è tuttavia sì agevole cosa il determinare il numero delle corde, il quale varia di molto ben ancora ne' monumenti de' più bei tempi. Diodoro afferma che *Mercurio pose tre corde alla lira da lui trovata, imitando le stagioni dell'anno; poichè fece tre tuoni, prendendo l'acuto dall'estate, il grave dall'inverno ed il medio dall'autunno* (2); e tale essere dovea la lira d'Olimpo, il quale, al dire di Plutarco, sapeva variarne il suono sì fattamente che di molto superava i più esperti sonatori delle lire a nove ed a dodici corde (3). Macrobio e Nicomaco danno alla lira quattro corde (4), dal qual numero venne a costituirsi il perfetto *tetracordo*, che vuolsi da Pitagora inventato coll'aggiugnimento di una corda a semituono; ed appunto dal vario accordamento di tali quattro corde nacquero i tre generi *diatonico*, *cromatico* ed *enarmonico*, de' quali parleremo in seguito (5). L'aggiugnimento d'una quinta corda diede origine al *pentacordo*, la cui invenzione vien da Polluce agli Sciti attribuita (6). Col pentacordo si ottenne la consonanza della quinta oltre quella della terza e della quarta che già aveansi dal tetracordo. Plutarco afferma che il musico Frini *dalle cinque corde traeva dodici armonie* (7); ciò che, giusta il sentimento del signor Burette, non può intendersi, che di dodici differenti modulazioni, e non già di dodici accordi; « poichè (così « egli aggiugne) è cosa manifesta che cinque corde non potevano « formare che quattro sorti di armonia, la seconda, la terza, la

Loro numero

(1) *Feith. Antiq. Hom.* Lib. IV. cap. IV.

(2) *Diod.* Lib XVI.

(3) *Plut. de Musica.* Che detto avrebbero i Greci di un *Paganini* nel vederlo eseguire un difficile e complicatissimo concerto sopra una sola corda del suo strumento ?

(4) *Macrob.* sat. I. 19. *Boet. de Musica.* V.

(5) *Buret.* loc. cit. pag. 126.

(6) *Onom.* Lib. IV. cap. IX. *Segm.* 60. *Caesius in Coelo Astron. Poet.* in Lyra.

(7) *Plut. de Musica*, pag. 2091 *edit. Steph. graece.*

« quarta e la quinta; dal che può trarsi un nuovo argomento . . . . « che la parola *armonia* si prende quasi sempre dai Greci per la « semplice modulazione o pel semplice canto ». È fama che Jagnide Frigio aggiugnesse la sesta corda (1). Ma nell'inno Omerico a Mercurio vengono alla lira attribuite sette corde; ciò che è pure confermato da Pindaro, da Virgilio e da Orazio (2). Venne così a comporsi l'*eptacordo*, ossia la lira a sette corde, la più usitata, e di tutte la più famosa. Essa era composta coll'unione di due *tetracordi*, in guisa che la più alta corda del primo divenne la più bassa del secondo (3).

Eptacordo

(1) Vedi le *Pitture d'Ercolano* Tom. I. pag. 41 n. 12.
(2) *Pind.* Pyth. II. et Nem. V. AEneid. VI. 645.

Nec dum Threicius . . . . . .
Obloquitur numeris septem discrimina vocum.
Horat. Lib. III. Od. VI.
Tuque testudo resonare septem
Callida nervis.

(3) Vedi *Buret.* loc. cit. pag. 127. Giusta le autorità qui riferite, sembra che antichissimo fosse l'*Eptacordo*. Ma ad esse si oppone primieramente il testimonio di Strabone, il quale afferma che Terpandro alla lira che prima era di sole quattro corde, ne aggiunse tre di modo che questa venne ad essere composta di sette; ed in secondo luogo l'asserzione di Plutarco (*de Musica*), il quale dopo d'aver raccontato che Terpandro *fu poeta maestro delle leggi della cetera, e che cantava nelle battaglie i suoi versi e quelli di Omero con misura determinata; e che egli fu il primo a porre i* nomi *alle regole ed alle corde della cetera*, aggiugne altrove, che lo stesso Terpandro, *quantunque per altro imitatore dell' antichità, e musico eccellentissimo de' tempi suoi e delle azioni illustri notabile lodatore, fu dagli Efori condannato, e la sua cetera con un chiodo ficcata; perchè egli s' avesse immaginato d' aggiugnere una corda sola al numero di prima, per variare il suono. Conciossiachè fosse loro* (ai Lacedemoni) *grata solamente la semplice armonia.* Ora Terpandro riportato avea il premio ne' giuochi *Carnei* instituiti a Sparta nella XXVI Olimpiade, l'anno 676 prima dell' Era Volgare, secondo il computo del Corsini. Laonde converrebbe differire l'invenzione dell'*Eptacordo* ad alcuni secoli dopo di Omero. Ma tali differenti asserzioni potrebbero forse non improbabilmente conciliarsi col supporre che l'*Eptacordo* fosse bensì in uso già negli altri paesi della Grecia, ma non ancora presso gli Spartani tenaci degli antichi costumi, e quindi, secondo lo stesso Plutarco, tenaci non meno della vetusta semplicità della musica;

Del qual numero settenario portavansi dagli antichi varie ragioni, che crediamo inutile di qui riferire, e le quali pressochè tutte hanno per base i numeri misteriosi del sistema di Pitagora; essendo stato questo filosofo, secondo la comune opinione, il primo che stabilisse le proporzioni armoniche e musicali (1).

Le corde venivano anticamente percosse o sonate col *plettro*. Nell' inno Omerico ad Apolline, v. 185 leggesi che la *forminge* di quest' Iddio Plettro

Dall' aureo plettro manda amabil suono;

ed in quello a Mercurio, v. 53 è descritto il Nume in atto di provar *col plettro* ciascuna corda. Ciò che pure vien confermato da più luoghi di Pindaro, di Anacreonte e di molti altri poeti sì Greci che Latini. Quindi è che Plutarco negli *Apoftegmi Laconici* avverte, che gli Spartani, religiosi osservatori in tutto delle antiche costumanze, punirono un sonator di cetra, perchè non servivasi del plettro, ma colle mani toccava le corde. Col plettro nell' una mano è di fatto rappresentato il Chirone Ercolanense che sta ammaestrando Achille nel suono della

e che perciò Terpandro stato fosse dagli Efori condannato, perchè ardito avesse di trapassare pel primo nella loro città la maniera della musica antica. Convien dire però che ad onta della sentenza degli Efori, Terpandro continuasse a godere di un' altissima fama presso gli Spartani; perciocchè egli col suono della sua lira acquetato vi avea un tumulto. E Clemente Alessandrino (*Strom.* Lib. L.) afferma che Terpandro ridotte avea in versi le leggi degli Spartani: ed è fama ancora che gli Spartani con una legge ordinato avessero che nelle feste degl' Iddii non si esercitasse che il solo ordine musicale di Terpandro (*Lorenzo Grassi Ist. de' Poeti Greci ec.*). I marmi Oxoniensi riferiscono l' accusa fatta a Terpandro, ma aggiungono che questi ne fu dal popolo assolto. Intorno al pregio in cui fu dagli Spartani tenuto l' eptacordo di Terpandro, si consultino i fasti Attici del Corsini, Olymp. XXXIV.

(1) Callimaco nell' inno a Delo dice che Apolline diede sette corde alla sua cetra, perchè i Cigni, mentr' egli stava per uscire dall' alvo di Latona, cantando girarono sette volte intorno a Delo. Festo Avieno vuole che Mercurio abbia fatta la lira di sette corde per le sette Plejadi, una delle quali era Maja sua madre; e che Orfeo poi le accrebbe a nove in onore delle nove Muse. Ma noi non finiremmo mai, se tutte annoverar volessimo le opinioni degli antichi intorno a tal numero settenario, opinioni sovente puerili e capricciose.

lira (1). Anche la sonatrice che noi riportiamo nell'anzidetto *num.* 7 della Tavola 1, ha nell'una mano il plettro a due punte. Secondo Polluce, il plettro ne' tempi più antichi non era che l'unghia od il corno di qualche animale e generalmente della capra. Ma ne' tempi posteriori ne furono fatti di materie anche preziose, e specialmente poi d'avorio. La sua forma più comune era quella di un picciolo bastone rotondo assotigliato verso l'una estremità, e terminante nell'altra in una specie di bottone ovale. Il plettro nondimeno variò nella sua forma, secondo la diversità degli strumenti pe' quali veniva usato. Quello del Chirone Ercolanense è leggermente incurvato; e lo è più ancora quello dell'Erato nella Tavola VI. Tom. II. dello stesso Museo. Veggasi il *num.* 6 della nostra Tavola 4; e veggansi pure le varie specie di plettri da noi riportate nella Tavola 2, tratte dalla seconda collezione dei vasi Hamiltoniani (2). Nelle figure *num.* 4 e 9 della Tavola 1, scorgesi in qual maniera venisse sulle corde affisso il plettro, allorchè cessavasi dal sonare. Sembra ancora che anticamente il plettro non fosse gran che leggiero ed esile; perciocchè Eliano racconta che Ercole con esso uccise il poeta Lino, da cui andava apprendendo la musica; e Stratonico presso Ateneo, dice altra cosa essere il plettro, altra lo scettro; dal che conviene conchiudere che qualche somiglianza od affinità passasse fra questi due arnesi (3). Ma non può in alcuna guisa ammettersi la sentenza di alcuni scrittori, i quali vogliono che ben ancora ne' più remoti tempi fosse in uso *l'archetto*, e che si sonasse con esso la lira e col plettro la cetra; facendo eglino in ciò consistere appunto la differenza de' due strumenti, e dando alla lira una forma non dissimile da quella de' moderni violini. Imperocchè l'arco che vedesi negli antichi monumenti rappresentanti Apolline o gli attributi di lui, e che dai mal'esperti osservatori fu creduto un archetto

Sue varie specie

L' archetto non mai in uso presso i Greci

(1) *Pitt.* Tom. I. Tav. VIII. Il *plettro* era così detto dal verbo πλήττειν, o πλήσσειν, *battere, percuotere.*

(2) Caylus, Tom. VII. Tav. LXXXII. n. 2, riporta la figura di un sonatore, il cui plettro ha la forma di un dito.

(3) *Aelian.* Lib. XII. *Athen.* Lib. VIII. *Feith. Antiq. Homer* Lib. IV. cap. IV. Una notabile grossezza del plettro si ravvisa specialmente in alcuni monumenti, la quale grossezza ci dà indizio che ben ancora le corde fossero in tal caso assai grosse, siccome è d'avviso anche Winkelmann. *Monum. inediti* Tom. I. pag. 67.

1
2
3
4
5
6
7
P. E. Bonatti f.

da violino, non è sempre che l'arco del Nume saettatore, non mai quello del citaredo. Nè apparisce giammai veruna immagine degl' istrumenti d'arco o nelle Greche, o nelle Romane antichità, siccome fu già avvertito dal Padre Bonanni; nè di essi ci fu possibile di riscontrare vestigio alcuno ne' monumenti Etruschi (1).

(1) Secondo il chiarissimo Padre Giovenale Sacchi, più antichi monumenti rappresentanti il violino trovansi nel Museo Trivulziano. L' uno è un codice in pergamena del secolo XV. che contiene la vita di S. Francesco d'Assisi, scritta da S. Bonaventura, e adorna di 183 miniature, una delle quali ci offre l'Angelo che appare a S. Francesco ed è in atto di sonare il violino con l' archetto. L' altro è una coppa spasa di rame della specie di quelle dette anticamente *acquamanili*, ad uso da infondere l' acqua sulle mani. Essa è smaltata ed adorna di più figure, tra le quali vedesi un uomo che suona il violino coll' archetto. La forma dello strumento è imperfetta in ambedue le figure, non avendo essa che tre corde, e mancando delle due cavità laterali non meno che del ponticello che ora serve a sostenere le corde fra le due aperture. *L' acquamanile*, giusta il giudizio esposto al Padre Sacchi dall' eruditissimo archeologo D. Carlo Trivulzio, sembra appartenere al principio del secolo XIV. nel qual tempo essere già dovea comune la vivuola, facendo il Boccaccio ed il Passavanti chiarissima menzione di tale strumento e dell' archetto con cui esso sonavasi. A compimento di questa nota gioverà il qui riferire ciò che intorno alla presente quistione scrisse l' anzidetto autore nell' aurea sua operetta *Della natura e perfezione dell' antica musica de' Greci ec.* Milano, 1778, pag. 79, nota (11). « Patisce (dice egli) una gravissima opposizione l' antichità del musaico, che monsignor Ciampini reca nel principio del secondo tomo, dove è un giovane che suona coll' arco una vivuola colle cavità. Sebbene anche per più altre ragioni può quel monumento venire in sospetto . . . . . Il Padre Montfaucon nel tomo terzo del suo supplimento all'*Antichità spiegata* reca la figura d' un arco presa da un antico sepolcro, e pensa che fosse un istrumento da suono, cioè un monocordo, scrivendo Censorino, che ne fu inventore Apollo, e che il formò sul modello dell' arco di Diana sua sorella. Ma ottimamente, il Padre Quadrio: *Queste son fole.* Che gli antichi conoscessero il monocordo non è dubbio, perchè con esso, e non già col mezzo de' pesi, fu loro possibile di riconoscere le proporzioni esatte delle consonanze, il che hanno fatto senza errore, dico nelle principali, nelle quali niente da noi discordano, come apparisce da Boezio nel capo XVI., dove si legge: *Diapason consonantia est, quae fit in duplo, ut haec est* 1, 2. *Diapente vero, quae constat his numeris* 2, 3. *Diatessaron, quae in hac proportione consistit* 3, 4. *Tonus vero sexquioctava proportione concluditur, sed in hoc nondum est consonantia, ut* 8, 9. Ma l' arco inciso nel

Antichità della lira e della cetra

Abbiam creduto pregio dell' opera l' intertenerci alquanto nelle ricerche su questi due strumenti, perchè essi furono da tutta l' antichità reputati come i più nobili ed i più sublimi. In fatti la lira fu sino dall' origine sua adoperata per accompagnare gli inni degli Iddii, che è la più antica poesia. Il Barnes opportunamente ci avverte, essere cosa pressochè impossibile il rintracciare l' origine della poesia lirica, ed essere stato presso tutte le antiche nazioni vetu-

sepolcro verisimilmente era l' insegna di alcun eccellente saettatore, e i filosofi volendo riconoscere le proporzioni armoniche avranno ben saputo farsi da se un monocordo più comodo al fine loro, che quell' arco non poteva essere . . . . . Adunque gli strumenti d' arco pregievolissimi, i quali imitano l' artificio, onde la natura produce la voce umana, secondo le ultime scoperte del signor Ferrein, furono affatto ignoti ai Greci e Latini. Questi, s' egli è lecito accondescendere alle conghietture, forse a noi vennero dalla Cina, dove, secondo il solito de' Cinesi, che hanno invenzioni antichissime, e niente mai conducono a perfezione, il violino tuttavia si trova nella sua antica rozzezza . . . . . Ma in qual tempo, diremo noi, che il primo esempio degl' istrumenti d' arco da sì remota nazione, come è la Cina, trapassasse nella nostra Europa? A me non sembra inverisimile, che nel secolo XIII. quando le milizie di Genghizcan, che aveano due volte invasa la Cina, e preso una volta Pechin, di là ritornando sotto la condotta del nipote Batoucan pervennero nella Polonia e nella Moravia ». In conseguenza di tutte le quali osservazioni nessuna fede debbesi al monumento riferito nell' edizione di Filostrato (*Paris* 1609) pag. 85 e adorno di varj violini quasi al nostro somiglianti sovr' esso scolpiti; e ridicolo pur diviene l'Anfione ivi espresso in atto di sonare coll' archetto un violino a cinque corde. Ci fa bensì maraviglia che l' erudito La-Borde nel suo *Saggio sulla musica antica e moderna* (Tom. I. pag. 357) dall' anzidetta edizione delle immagini di Filostrato tragga argomento a favore dell' antichità del violino. Un simile equivoco fu preso altresì dal Galilei e dal Quadrio, e recentemente dal signor Andrea Majer nel suo d' altronde pregiabilissimo *Discorso sulla origine e progressi ec. della musica Italiana.* (*Padova* 1821). Tali pretesi violini non sono propriamente che lire, le quali adornano una specie di ara o di tribunale detto dai Latini *Puteal*, forse per la sua somiglianza col coperchio di un pozzo, e che vedesi in alcune monete di Scribonio Libone. Nè maggiore autorità prendersi potrebbe dal cammeo riportato dal Maffei e rappresentante Orfeo che sta sonando il violino; giacchè questo cammeo non è altrimenti antico. Per le quali cose non può in alcuna maniera giustificarsi l' anacronismo di Rafaello, il quale nel suo Parnaso rappresentò Apollino in atto di sonare il violino.

stissimo l'uso di cantar sulle cetre, primieramente nelle cerimonie religiose e nelle pubbliche feste, poi ne' solenni conviti de' Principi, finalmente in qualsivoglia occasione e di pubblica e di privata allegrezza (1). Quindi è che una strettissima corrispondenza riscontrasi sempre tra questi strumenti e le danze e le canzoni sacre. I canti erano anzi reputati tremendi o lugubri, allorchè non erano dalla cetera o dalla lira accompagnati (2). Da Eschilo *l'inno delle Furie* vien detto *inno senza cetra*; e lo stesso poeta (Agam. v. 999) per esprimere una *flebile cantilena* dice ἄνευ λύρας ὑμνῳδεῖ, *canta un inno senza lira.* Un canto spiacevole vien pure da Euripide (*Phaen.* v. 1035) espresso colle parole ἄλυρον Μοῦσαν, *canto senza lira* (3). Sacro pertanto e fra ogni altro pregiabilissimo era reputato il suono della cetera e della lira; e perciò gli antichi porre soleano tali strumenti nelle mani delle Deità, credendo che il suono di essi renderle potesse benevole, e la collera e lo sdegno loro raddolcire. Quale maraviglia adunque ch'eglino collocata avessero fra gli astri la lira, e che al cielo dessero la denominazione di *lira* degli Dei (4)? Laonde Platone volle dalla sua repubblica escluse le tibie, e le sole cetere vi ritenne come gravi, virtuosi ed utili strumenti.

Musica dei tempi storici.

La musica tuttavia assai imperfetta

La musica dei Greci nell'epoca, di cui abbiamo fin qui ragionato, essere dovea priva tuttora della vera melodia sì nel canto che nell'accompagnamento degli strumenti, e mancante essere pur dovea dell'armonia propriamente detta; poichè tutta consisteva nell'unisono e nel sistema dei due tetracordi (5). *L'eptacordo* con-

(1) In *Prolegom. ad Anacreont.* §. 3.

(2) Vedi le Pitt. d' Ercol. Tom. II. pag. 28 nota (3) e (4). Gli inni da Pindaro, *Olymp. Od. II.* sono chiamati *cetri-potenti*, ed Aristofane, *Thesmoph.*, dà alla cetra l'aggiunto di *madre degli inni*, perchè sovr'essa particolarmente si cantavano le lodi degli Dii.

(3) Censorin. *De die nat.* cap. 13. Arnob. *adv. Gentes* Lib. VII.

(4) *Varro apud Ger. Jo. Vossium de Natur. Art.* cap. IV. §. 3.

(5) A rischiaramento delle nostre ricerche crediam bene di avvertire che i vocaboli *armonia e melodia* cangiarono senso col passare dagli an-

teneva bensì le sette voci della musica, ma comprendere non poteva l'*ottava*, la più perfetta delle consonanze, la più semplice negli accordi e ne' rapporti dopo l'unisono, e che ad un tempo tutte abbraccia le note del sistema perfetto, chiamata perciò dai Greci *diapason*. Il primo passo pertanto che dai Greci fare doveasi per condurre la musica alla perfezione, essere non potea che quello di disgiungere il canto dall'accompagnamento degli strumenti, di affidarne cioè ciascuna parte a diverse e speciali persone. Da che uno strumento più non dovea unicamente servire ad accompagnar il canto, e da che esso dovea pur farsi ascoltare solo e colla propria ed unica sua melodia, era d'uopo trovare il modo con cui riempiere il voto che risultava dalla mancanza delle parole cantate. Ciò non potea ottenersi, se non coll'aggiugnere agli strumenti una maggiore estensione, onde trarne i suoni non più semplici, ma legati, armoniosi e costituenti un tutto acconcio ad eccitare l'attenzione degli uditori (1). Ora cotale, direm quasi, felice rivoluzione avvenne col ristabilirsi de' giuochi *pitici* per opera del Tessalo Euriloco, l'anno secondo della XLVII. Olimpiade, 591 anni circa, prima dell'Era Volgare, secondo le tavole di Blair; dal quale ristabilimento può dirsi che abbia principio la seconda epoca della musica Greca. E nessun altro stimolo poteva certamente essere più efficace ad eccitare ne' Greci un violento ardore per quest'arte già divenuta la dominatrice de' convivj, delle feste e delle cerimonie religiose, quanto i concorsi, le gare ed i premj, quanto insomma quelle cause

Primo passo alla perfezione della musica

Gare di musica

tichi ai moderni. Imperocchè i Greci chiamavano *armonia* ciò che da noi dicesi *melodia*, cioè la successione de' suoni per *intervalli proporzionali e misurati*. « La *melodia e l' armonia* (dice il Padre Martini) vo« caboli, tra le varie vicende, a cui soggiacque la musica sempre famosi, « hanno presso i moderni dovuto cangiare significato. Gli antichi usavano « l' *armonia* a denotare la proporzione de' *suoni* e de' *canti* disposti in « una sola serie, e la *melodia* a significare l'unione dell' *orazione*, del « *canto* e del *ritmo*, vale a dire a significare una determinata *cantilena* « di poesia. I moderni chiamano *melodia* ciò che gli antichi dicevano « *armonia*, usando poi questa voce a significare l' ultimo corrente *con*« *trappunto*, cioè a significare l' *accordo* contemporaneo di *cantilene* di« verse ». *Storia della musica*, Tom. I. pag. 175. Noi faremo uso di queste due parole nel senso loro accordato dai moderni, e vogliamo di ciò avvisati i lettori onde togliere ogni luogo ai dubbj ed agli equivoci.

(1) Millin, *Dictionn.* des Beaux-Arts Tom. II pag 520.

prepotenti onde le bell'arti tutte furono appo di essi a grado altissimo spinte, siccome abbiamo altrove accennato. È fama che Sacada Argivo, poeta lirico, stato sia il primo a cimentarsi ne' giuochi pitici col solo suono della tibia. Pindaro fa di lui onorevole menzione, e Pausania afferma che a lui stata era eretta una statua contigua a quelle di Arione e di Tamiri (1). Nell'anzidetta epoca dei giuochi pitici al premio che prima darsi soleva ai musici che riportata avessero la palma accompagnando il proprio canto col suono della lira, furono aggiunti due altri premj; l'uno per coloro che più si distinguevano col canto accompagnato dalla tibia, l'altro per quelli che senza punto cantare superavano gli emuli col solo suono della tibia. In tale epoca può quindi stabilirsi il cominciamento della separazione della musica dalla poesia, le quali due arti state erano per lo innanzi sempre congiunte. Verso la Pitiade VIII., fu inoltre decretata una corona per coloro che riporterebbero la vittoria nel suono degli strumenti da corda disgiunti dal canto (2). Sull'esempio de' giuochi pitici furono pure istituite le gare di musica negli istmici, negli olimpici e negli altri famosi giuochi della Grecia. Pericle le introdusse pur anco nelle feste Panatenee, ne ordinò le norme e le discipline, e costruir fece l'odeo destinandolo a sì fatte musicali contese (3). Non molto dopo venne coll'istituzione degli spettacoli teatrali aperto un nuovo campo e vastissimo, in cui la musica apparve nel suo più grande splendore; e tale essa conservossi sino a' tempi d'Alessandro.

Vincitori nelle gare di musica

Celeberrimi sono nelle antiche memorie i nomi di coloro che dopo Sacada riportarono il premio ne' musicali certami. Tali furono Pitocrito di Sicione, che col suono del flauto rimase ben sei volte vincitore ne' giuochi Olimpici ed altrettante nei Pitici, dalla Pitiade III. alla IV. Laonde, al riferire di Pausania, gli fu innalzata una colonna con quest'iscrizione: *Monumento di Pitocrito Callinico sonatore di flauto* (4). Agelao di Tegea colla sola cetra dal canto

(1) Paus., *Beoticor.* cap. XXX.

(2) Il premio delle gare pitiche era una corona d'alloro in memoria dell'amore di Apolline per Dafne; in seguito fu aggiunto alla corona un canestro ed un bacile di poma, frutto parimente sacro ad Apolline.

(3) Veggasi ciò che detto abbiamo intorno all'*odeo* nell'articolo sull'*architettura*, pag. 676.

(4) Paus. *Eliac.* Lib. II. cap. 14.

disgiunta riportò il premio nella Pitiade VIII., corrispondente alla LVI. Olimpiade (1). Nelle Pitiadi XXIV. e XXV., corrispondenti alle Olimpiadi LXXII. e LXXIII. ottenne il vanto col suono delle tibie Mida d'Agrigento, per la quale vittoria egli venne altresì da Pindaro onorato con un'ode. Questi fu pur vincitore ne' giuochi Panatenei; e narrasi che mentre stava in essi gareggiando, rottasi all' improvviso la linguetta della sua tibia, col solo strumento proseguì il suono: del che altamente maravigliatisi gli spettatori lo proclamarono vincitore, e gli diedero l' idria piena d' olio, premio destinato a' vincitori nelle gare Panatenee. Plutarco nella vita di Lisandro narra, che innanzi che questo celebre Spartano occupasse Atene, Aristone sonator di cetera avendo vinto sei volte ne' giuochi Pitici, e volendo acquistarsi la grazia dello stesso Lisandro, gli promise che quando ottenuta avesse un' altra vittoria, farebbe a suon di tromba proclamare queste parole: *Aristone servo di Lisandro.* Famosi pur sono i nomi di coloro che nelle solenni gare e specialmente nelle Panatenee riportarono la vittoria col canto dai flauti accompagnato; e noi altrove accennato abbiamo le gare che in tali feste facevansi dai cori delle varie tribù dell'Attica, ed i monumenti che in siffatte occasioni innalzavansi ai *Coregi*, i cui cori avessero avuto sopra gli altri il vanto (2). Nè colle cetere soltanto o colle tibie, ma ancora col suono de' corni e delle trombe gareggiavasi, siccome narrato abbiamo altrove (3). Timeo e Crate, ambidue Elei, vinsero nell' Olimpiade XCVI., quegli col suono del corno, questi col clangore della tromba. Dopo l' anzidetta Olimpiade Archia d' Ibla vinse col suono della tromba, pel primo tra gli stranieri, in tre giuochi Olimpici, ed in un giuoco Pitico. Ma fra i gareggiatori di trombe famosissimo fu Eudoro di Megara, alla cui persona, giusta il testimonio di Polluce, non era possibile l' accostarsi mentre sonava, perchè coll' altissimo clangore della sua tromba stordiva qualsivoglia orecchio. Egli riportò ne' giuochi Olimpici il premio dieci volte, secondo Ateneo, diciassette, secondo

(1) Secondo il Corsini, *Dissert. Agon.* pag. 145, la Pitiade VIII. cade nell' anno 4161 del periodo Giuliano, 553 anni prima dell' Era Volgare, 201 dalla fondazione di Roma.

(2) *Religione della Grecia*, pag. 513. Veggasi anche il monumento di Lisicrate nell'*Architettura ec.* pag. 666.

(3) Veggasi il già citato articolo della *Religione*, pag. 515.

Polluce: i quali due scrittori raccontano ancora il fatto che altrove abbiamo accennato, cioè che Demetrio figlio di Antigono, vedendo che i suoi soldati non potevano accostare alle mura di Argo da lui stretta d'assedio una *Helepoli* (macchina così detta, perchè con essa prendevansi le città), ottenne l'intento suo col mezzo di Eudoro; perciocchè costui fattosi a sonare due trombe ad un tempo animò sì fattamente i soldati che loro riuscì di spignerla felicemente al divisato punto. Nè solamente gli uomini, ma le femmine ancora solevano nelle solenni gare al suono della tromba cimentarsi. Imperocchè Ateneo, Eliano e Polluce raccontano che Aglaide figlia di Megacle esercitava l'arte del sonar la tromba, e che molto erasi distinta nella prima pompa che in Alessandria celebrossi (1). Ma questi pochi cenni intorno ai musicali concorsi bastino. Chi vago fosse di vedere quest'argomento trattato con ampiezza e con dottrina, potrà consultare i Fasti Attici e le Dissertazioni Agonistiche del Corsini, non che le storie del Burney e del Martini.

Donne sonatrici di tromba

Ora due ricerche noi far dobbiamo specialmente intorno alla musica di quest'epoca; e primieramente quali fossero gli strumenti in uso presso i Greci: secondo, quale il loro sistema di musica e quale il loro metodo di scrivere o notare le musicali composizioni. E quanto agli strumenti, erano questi di tre specie, cioè *da fiato*, *da corda e da percussione*. Gli strumenti della prima specie possono ridursi alle *tibie* ossia ai *flauti*, alla *siringa*, alla *fistola*, al *pandorio* ed alla *tromba* (2). Tante erano le tibie e sì moltiplici, che cosa troppo lunga e nojosa sarebbe il volerle tutte annoverare (3). Ed in primo luogo, esse distinguevansi per la diversità del suono in *acute*, *gravi e medie*. Di suono acuto erano le tibie Frigie, e tra queste troviamo nominate la *gingrina*, la *puerile*, la *minima*, la

Strumenti de' tempi storici

Tibie

(1) *Athen.* Lib. X. cap. 3. *Aelian. Vet. Hist.* Lib. I. cap. 26. *Pollux* Lib. IV. seg. 89.

(2) Il Padre Martini nomina anche il *lituo*. Noi però ci asterremo qui dal favellare di tale strumento, essend'esso proprio de' Romani, più che dei Greci.

(3) Intorno alla moltiplice varietà degli strumenti da fiato e specialmente de' flauti, oltre Polluce, il Meursio, il Padre Martini, il Burney, il Montfaucon, gli Accademici Ercolanesi ed il La-Borde, si possono consultare il Bianchini, *De tribus generibus instrumentorum musicae veterum organicae etc.*, ed il Bartolini, *De Tibiis veterum etc.*

partenia o verginale, e simili: di suono grave, la *peana*, la *tibia curva*, la *spondaica*, la *virile* ec.: di suono medio, la *destra*, la *sinistra*, le *doppie*, la *magade*, la *pari*, la *impari*, la *gamelia o nuziale*, la *siringe*, la *convivale*, la *dattilica*, l'*obliqua*, la *corica*, ed altre molte. In secondo luogo le tibie distinguevansi, giusta i varj tuoni in *Dorie*, *Frigie*, *Lidie*, *Eolie e Jastie*, e secondo i tre diversi generi di musica, in *diatoniche*, in *cromatiche* ed in *enarmoniche*. Tale varietà delle tibie nasceva dalla diversità della grandezza, della materia, della forma e dell'arte ond'erano costrutte, arte condotta a perfezione sì alta, che al dire di Luciano, alcune tibie state erano vendute per ben sette talenti (1). Teodoro padre dell'oratore Isocrate non era che un fabbricatore di flauti, e tanta fortuna colla professione sua procacciata erasi, che nelle cerimonie religiose potè a proprie spese ed a nome della sua tribù mantenere un coro di cantori. Secondo le diversità delle tibie, diverso era pure il lor suono, e diverso l'uso, cui venivano destinate. Dolce e sedato era, per esempio, il suono de' flauti *pitici*, veemente quello *de' corici*, querulo quello *degli obliqui*, patetico quello *de' piegati* stridulo ed acuto quello *de' gallici* (2). Tanto poi era presso dei Greci l'uso delle tibie, che queste adoperavansi quasi in ogni azione sì sacra che profana, sì pubblica che privata. Ne' sacrificj e nelle libazioni aveano luogo le tibie *Dorie*, ossia di tuono grave; nelle grandi solennità le *Lidie*, o di tuono *acuto*, nelle nozze i *Monauli*, co' quali accompagnavasi l'inno d'Imeneo, le tibie *doppie* o le *zigie*, l'una delle quali, cioè la più lunga, intonava la sinfonia; ne' convivj le *paroenie* (3); negli spettacoli del teatro le *pitauliche*, le *peane*, le *corauliche*, od accompagnatrici de' cori e dei ditirambi; negli inni le *spondaiche*; ne' funerali le *Frigie* di tuono medio, le *obli-*

Loro grande uso

(1) Lucian. *Adversus indoctum.*

(2) Doni, *De praestantia music. vet.* P. III. T. I. pag. 156 e Martini, *Storia ec.* T. II. pag. 272.

(3) Poll. *Onomast.* Lib. IV. *Segm.* 80. Jul. Caes. Scaliger, Poet. Lib. I. cap. 80. *Conviviales erant pares et aequales, eaeque pusillae ad significandam aequalitatem conviviorum. Iccirco rotunda olim mensa, nequem sibi praelatum quispiam conquereretur.* Secondo lo stesso Scaligero, le tibie doppie erano impari, e dicevansi *zigie*, da ζυγός, *giogo*, volendosi con tal vocabolo alludere al congiungimento nuziale.

que e le *gingrine* (1); negli amori le *Joniche*. Già veduto abbiamo nell'articolo intorno alla *Milizia*, l'uso che delle tibie pur facevasi nella guerra dai Cretesi, dai Lacedemoni e da altri popoli. Ma per sino ne' giuochi, nelle navigazioni, nella caccia, nella pescagione facevasi uso delle tibie (2). Del qual generalissimo costume il Doni ed altri scrittori traggono la ragione dalle singolari qualità dal suono dalle tibie prodotto, e particolarmente dalle *medie*; il qual suono per la sua stessa natura più che quello degli strumenti da corda all'umana voce si accosta, e per la varietà sua di forte o debole e patetico, di aspro o dilicato, di veemente o sedato, di rauco o dolce, di acuto o grave più facilmente esprime le umane passioni (3). Fra tante specie di tibie le più notabili erano le *doppie*, le quali consistevano in due tubi, o flauti costrutti in guisa che potevano sonarsi ad un tempo da una sola e medesima persona. Cotali due flauti erano o perfettamente uguali (ed in tal caso non producevano che un medesimo suono), ed ineguali tanto per la diversità della lunghezza, quanto per quella del diametro, ed allora davano due diversi suoni, l'uno grave, l'altro acuto. La consonanza o sinfonia, che risultava dall'accoppiamento de' due flauti eguali era *all'unisono*, allorchè le due mani del sonatore toccavano ad un tempo i medesimi buchi sul medesimo flauto; oppure alla *terza*, quando le due mani toccavano differenti buchi. Il suono prodotto

Tibie doppie

Loro consonanza

(1) Barthol. Lib. I cap. 6. *Apud Athenaeum non minorem numerum reperies a gentibus variis desumptum. Gingras tibias, quibus ex Xenophonte Phoenices usos refert, describit* Lib. IV. Deipnos. *palmum longas, stridulum sonum et lugubrem edentes, quibus etiam Cares mortuos lugere cum Polluce consentit.* Secondo Ateneo pertanto la *Gingrina* non era lunga che un palmo, e mandava un suono stridulo, lugubre, e giusta il Casaubono, simile al grido delle oche, ond'è desunto il suo nome.

(2) Aristoph. *in Acharn.* act. II. sc. V. v. 66. Barthol. Lib. II. cap. 16 et 17. Scalig. ibid. Lib. I. cap. 4. Athen., ibid. Lib. IV. cap. 13. Polluce riferisce ancora, che i Tirreni, secondo il testimonio di Aristotele, flagellavano i rei e cuocevano le vivande al suono delle tibie.

(3) Giambatt. Doni, *Trattato della musica scenica*, T. II. cap. 37. « Aristotele (dice egli) anche afferma ne' problemi musicali, che è più « soave il suono della tibia, che della lira, e ch' ella ha la stessa proporzione « con gli altri instrumenti, che l'armonia frigia con le altre armonie; « la qual corrispondenza consiste in avere grande efficacia in muovere « gli affetti col suono, che ha dell'attrattivo e patetico ».

dall'accoppiamento di due flauti ineguali era di due specie, secondo che tali flauti erano *all'ottava*, oppure *alla terza*, ed in ambidue i casi le mani del sonatore toccavano ad un tempo i medesimi buchi su ciascun flauto, e ne formavano quindi un concerto od *all'ottava*, od *alla terza* (1). Da tutte le quali cose è d'uopo conchiudere che in altissima stima fossero le tibie presso i Greci. Di ciò ne fanno pure testimonio le iscrizioni scolpite sugli antichi marmi, le quali ci raccontano che in Atene i sonatori di flauto per le cerimonie religiose venivano scelti tra i più valenti professori, e godevano dei privilegj e degli onori proprj de' sacerdoti, essend'eglino ancora mantenuti colle carni delle vittime; dal che nacque nella Grecia il proverbio, *vivere come un sonatore di flauto*, che applicavasi a chi vivea alla mensa altrui. Nè però i soli uomini, ma le donne ancora pregiavansi di coltivare questo strumento; fra le quali la più celebre fu Lamia. Plutarco, Ateneo ed altri parlano degli onori ch'essa riportò da tutta la Grecia. Gli Ateniesi le dedicarono un tempio col titolo di *Venere Lamia*.

Zampogna

Coi vocaboli di *fistola*, *siringa e pandorio* non troviamo per lo più rammentato che un solo e medesimo strumento, cioè la *zampogna* (2). Questo è il più antico degli strumenti pastorali, e

(1) Burette, *Dissertation sur la symphonie des anciens. Academ. Roy. des Inscriptions etc.* Tom. IV. pag. 123. Seguendo le orme di questo chiarissimo scrittore noi non abbiam fatto che accennare i soli nomi di alcune specie di flauti, e quindi credemmo bene di non annojare i nostri leggitori col trattenerci a lungo nella spiegazione di ciò che gli antichi intendessero per *tibiae pares et impares*, *tibiae dextrae et sinistrae*, *tibiae sarranae*, *phrygiae etc.* intorno alle quali i critici e gl' interpreti hanno inutilmente tormentato il loro cervello.

(2) Bartholin. *De tibiis veter.* Lib. III. cap. 6. *Fistulae Latinis dictae sunt, quia fissi calami, vel quod vocem emittant, ut placet Isidoro*, Lib. II. cap. 20. *Graeci σύριγμα nominant a* sibilo; *σύριγξ enim non* fistulam *solum, sed et* sibilum *denotat, et συρίξειν, seu συρίττειν fistula cauere et sibilare. Unde Martiano Capellae* Lib. XIX. sibilatrix enodis fistula. *Et in Glossis Isidori*, fistulator, sibilo. *Quippe* sibilus, *seu* sibilum, *proprie dictus est sonus ille, quem fistula inflata emittit.* E lo stesso scrittore verso la fine del medesimo luogo così conchiude: *Postea nonnulli* Pandorium *vel* Panduram *nuncuparunt, quemadmodum Isidorus*: Pandorium *ab inventore vocatum, de quo Virgilius*: Pan primus calamos cera conjungere instituit. *Fuit enim apud gentiles Deus pastoralis, qui primus dispares calamos ad cantum aptavit, et studiosa arte composuit.*

vuolsi invenzione di Pane. Era composto di varie ed ineguali cannuccie insieme congiunte al lungo, le quali supplivano in certa guisa ai diversi fori che poscia col progresso dell'arte vennero scavati in un solo e medesimo tubo, ossia nel flauto. Agli strumenti pastorali appartiene pure la *cornamusa o piva*, chiamata *Pythaule* da Varrone, Δορὸς, *otre, sacco, pelle*, generalmente da' Greci, secondo il Bartolino, e *tibia utricularis* dai Latini (1). Nulla però affermar sapremmo di certo nè intorno all'antichità di tale strumento, nè intorno all'uso di esso appo i Greci; giacchè non ne troviamo una chiara menzione che solo negli scrittori Latini di vetustà non molto remota (2). Sembra che da principio la cornamusa non in altro consistesse che in un otre o sacco di pelle, in cui erano fitte due canne, l'una per introdurre il fiato, l'altra per trarne il suono; e quest'ultima era fatta a più fori ed alla foggia di un flauto. In seguito vi si aggiunsero più canne d'ineguale dimensione, e venne a formarsi la *piva*, quale trovasi tuttavia in uso anche presso i nostri pastori. Alcuni hanno creduto che dalla cornamusa abbia pur avuto origine *l'organo*, e che quindi antichissimo sia l'uso di

Cornamusa

Organo

(1) Barthol. Lib. III. cap. 7. *Transeo ad aliud genus organi, tibiam nempe, quam utricularem, vel utriculariam ex conformationis modo appellare licet. Illam descriptam reperio in epistola ad Dardanum, quae Hieronymo vulgo tribuitur*: Antiquis temporibus fuit chorus quoque simplex, pellis cum duabus cicutis aereis, et per primam inspiratur, secunda vocem emittit. *Ubi Salmasius ita legendum existimat*, antiquis temporibus dorus quoque simplex pellis. *Nam δορὸς Graecis est pellis. Plures postea calami ad utrem accessere. Naulia sive nablia diminutivum a nabla, quae organi species apud Suidam, ad hujus tibiae significationem nonnulli trahunt.* Il Kirchero è d'avviso che la cornamusa fosse dai Greci conosciuta sotto il nome di *συμφωνία*. Ma questo vocabolo sembra destinato a dinotare non uno speciale strumento, ma la consonanza di più strumenti. Il più antico e forse l'unico monumento, in cui si vegga una specie di cornomusa propriamente detta, è un cammeo pubblicato dal Ficoroni, *Masch. Scen.* Tav. 83.

(2) Virgilius in *Copa*. Svetonius in *Nerone*, cap. 54. Alcuni sono d'avviso che la cornamusa fosse chiamata anche *Pythaulica*, perchè con essa accompagnavansi i canti *pitici*. Ma il Donato vuole che *Pitauli* si dicessero alcuni sonatori i quali con una particolare specie di tibie addolcivano e quasi persuadevano l'animo degli uditori, e quindi fa derivare tal vocabolo dal verbo *πείθω*, *persuado*.

quest' istrumento. Ma dell' organo *idraulico* che ci vien rammentato da Plinio, da Vitruvio e da Svetonio, e che fu il primo ad usarsi; cioè dell' organo, da cui traevasi il suono per mezzo del vento eccitato dal cadere dell' acqua, e condotto per un tubo alle varie canne o tibie fitte nell' otre, non troviamo alcuna menzione presso gli antichi Greci, e pare ch' esso fosse proprio soltanto de' Romani. E posteriore all' *idraulico* e parimenti proprio de' soli Romani dee dirsi l' organo *pneumatico*, ossia quello, in cui eccitavasi il suono per mezzo de' soffietti o de' mantici; giacchè di esso non trovasi sicura memoria prima dei tempi dell' Imperatore Giuliano (1).

Trombe Nell' articolo della *Milizia* noi già parlato abbiamo delle *trombe*, e delle sei specie che di esse ci vengono da Eustazio rammentate come proprie degli antichi; e diverse figure di tali strumenti già riferite abbiamo nella Tavola 40, tra le quali l' unica che fatto ci venne di trovare delle buccine o trombe spirali. Ivi avvertimmo pure, che non fu presso i Greci antichissimo l' uso delle trombe, e che prima di esse venivano adoperate le conche marine e le corna de' buoi e di altri animali. Pochissime cose perciò ci rimangono qui ad aggiugnersi. Già veduto abbiamo ancora che le trombe, sebbene ignote fossero ne' tempi Trojani, erano nondimeno in uso nell' età di Omero; giacchè questo poeta trae da esse varie ed acconcie similitudini, e chiaramente nè parla nella *Batrocomiomachia* (2). Ma gli autori Greci

(1) *Bartholin. etc.* Lib III. cap. 7. *Blanchinus*, *De tribus generibus instrumentorum etc.* pag. 12. Tra gli scrittori Greci Ateneo è il primo che parli degli *organi idraulici.* (*Deipnosoph.* Lib. IV. cap. 23), dei quali ne fa inventore l'Alessandrino Ctesibio sotto Tolomeo II. che regnò nel secondo secolo prima dell' Era Volgare, ed aggiugne ch' essi erano una specie di *Clepsidri* della forma di un' ara rotonda, in cui erano varie canne: queste poi riceveano l'aria dall'acqua, che veniva agitata da un giovane. Ma questo scrittore vivea sotto di Marco Aurelio; nè perciò sapremmo, se la sua autorità essere possa di gran peso, parlando egli di un avvenimento all' età sua di quasi quattro secoli anteriore. Che che siasi della loro origine, gli organi cominciarono ad aver luogo ne' teatri soltanto sotto di Nerone. In un basso-rilievo della villa Pamfili pubblicato dal Winkelmann si vede l' organo idraulico con un fanciullo che agita l' acqua.

(2) Che l' uso delle trombe sia antichissimo, ne può essere una prova non dubbia il capo X. dei *Numeri*, dove Iddio comanda a Mosè di costruire due trombe d' argento, onde sul diverso suono di esse i capi ed il popolo regolassero i loro movimenti. Non parlandosi qui della forma,

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15

nulla ci dicono di particolare intorno alla forma ed alla varietà delle loro trombe; a differenza dei Romani, che tre specie distintamente ne rammentano. Polluce afferma che la materia delle trombe era il *bronzo*, il *ferro* e la *linguetta d' osso* (1). Da un luogo poi di Varrone, lib. IV., si rileva, che la figura delle trombe corrispondeva a quella di un tubo: *Tuba a tubis, quos etiam nunc ita appellant Tubicines Sacrorum.* Nelle pitture de' vasi antichi e ne' cammei di Greco lavoro troviamo ciò non ostante una tal quale figura anche delle buccine o trombe spirali, siccome sono quelle da noi riferite nell' anzidetta Tavola 40.

Varie figure degli strumenti da fiato

Prima di andar più oltre gioverà il qui riportare nella Tavola 3 alcune forme degli strumenti da fiato. Il *num.* 1, rappresenta la più semplice e la più antica delle tibie, cioè quella da Ateneo detta *monaulo*, che adoperavasi specialmente per gli imenei: è fama che al suono di essa guerreggiassero le Amazoni (2). Questo numero è tratto dalla Tavola Iliaca, della quale ragionato abbiamo altrove. Ne' più remoti tempi le tibie erano di canna, di bosso, od anche di ossa di animali; ma più comunemente costruivansi colle gambe delle gru. I *monauli* perciò erano talvolta più larghi ed alquanto piegati verso l' estremità, e tale è quello sotto il *num.* 2, tratto da un basso-rilievo appartenente già al Principe Diomede Carafa di Napoli, e riferito dal Bianchini, dal Montfaucon e da altri. Il Bianchini è in oltre d' avviso che in questa figura sia rappresentata la più antica forma della tibia ossea, di quella cioè che da Callimaco nell' inno a Diana viene attribuita a Minerva. Sotto il *num.* 3, è la tibia *curva* o *Frigia.* Essa anticamente era composta di bosso e di un corno di vitello ond' aumentarne il suono: usavasi specialmente nel culto della madre degli Iddii. E di fatto questa figura fa parte dei distintivi di Cibele in un monumento del Museo Capitolino, riferito anche dal Winkelmann (3). È notabile la linguetta che chiaramente vi si distingue, e che pure si ravvisa intera in alcune

Monauli

Tibie

ma della sola materia delle trombe, giova credere ch' esse già conosciute fossero dagl' Israeliti, e che questi ne avessero anzi appreso l' uso dagli Egizj. Intorno all' origine delle trombe può consultarsi il Tomo I. dell' *Histoire de l' Acad. Roy. des Inscriptions etc.* pag. 104.

(1) *Poll.* IV. seg. 85 et 86.

(2) *Marcianus Capella* Lib. IX. *Blanchin.* cap. 1. §. I.

(3) *Mus. Cap.* IV. Tab. 16. Wink. *Monum. ined.* Tav. 8.

Siringa o zampogna

tibie scoperte tra le rovine d'Ercolano (1). *Num.* 4, siringa o zampogna, quale trovasi comunemente nei bassi-rilievi. Essa aver solea sette tubi corrispondenti ai sette suoni fondamentali; ma il numero dei tubi non è sempre tale, giacchè ne' monumenti si veggono siringhe dai cinque fino ai dieci tubi. *Num.* 5, tibia *spondiaca* o *lunga* riferita dal Bartolini, dal Bianchini e dal Montfaucon; è tratta dalle antiche pitture di Santi-Bartoli. *Num.* 6, tibie *pari*, tratte da una Musa d'un sarcofago Mattejano. Queste, giusta il sentimento del Bianchini, erano lunghe e davano un suono acuto. Egli perciò le crede proprie di Clio, sull'autorità di Orazio che dà a questa Musa la tibia acre (2). Non bene saprebbesi a qual genere di tibie appartenga lo strumento *num.* 7. Esso nella sua estremità si allarga quasi alla foggia dei nostri oboè. Il Bianchini lo riporta come tratto da un basso-rilievo Trivulziano riferito dal Grutero; ed esso sull'autorità del Bianchini è pure riferito dal Montfaucon. E in questa ed in più altre tibie sono osservabili i

Cavigli

cavigli, cioè certe picciole prominenze, talvolta di forma diversa, e terminanti per lo più in un bottone. I filologi sono d'avviso che tali cavigli tenessero luogo di chiavi, e servissero a chiudere o ad aprire i buchi della tibia, secondo i diversi tuoni (3). Ma Winkelmann dice che non può tuttavia determinarsi asseverantemente l'uso di sì fatte prominenze (4). *Num.* 8, le tibie *congiunte*, rife-

(1) La linguetta chiamata dai Greci *γλῶττα* o *γλωττίς*, *lingula* dai Latini, si vede pur distintamente nelle due tibie della *Sirena* riferita da Winkelmann, *Monum. ined.* N.° 46.

(2) Od. XII. Lib. I.

Quem virum, aut heroa, lyra, vel acri
Tibia, sumes celebrare, Clio?

(3) *Bartholin.* Lib. I. cap. 5. Ficoroni, *le maschere sceniche* Tav. 77. Bonar. *Num.* pag 368. Ottavio Falconieri nella sua Dissertazione della Piramide di C. Cestio, così parla di alcune tibie ivi espresse: *Nelle tibie, le quali tiene nella mano la terza figura, si veggono alcuni piccioli piuoli, i quali servivano, secondo me, ad uso di tasti, come nelle Sordelline, ed i fori onde si formava il suono, assai distanti l'uno dall'altro.*

(4) Ecco in qual guisa si esprime quest'autore parlando dell'anzidetta Sirena. *La sirena . . . . . ha due tibie in mano, da ciascheduna*

rite dal Bartolini, che le trasse dalle antichità del Boissardo, e che le crede appartenenti alla specie di quelle dette da Stazio *tibiae conjunctae*. Sembra che questa forma stata sia inventata per togliere l'incomodo di dover soffiare ad un tempo in due distinti flauti. *Num.* 9, la *cornamusa*, tratta da un basso-rilievo del palazzo del Principe Santa-Croce a Roma, e riferito dal Bianchini, dal Montfaucon e da altri. *Num.* 10, la *buccina*, tratta dalle pietre incise della Galleria di Firenze. Essa ci rammenta la forma delle conchiglie e dei corni, che presso i più antichi popoli tenevano luogo di tromba. *Num.* 11, un *buccinatore*, tratto parimenti da una pietra incisa della Galleria di Firenze (1). Il Gori lo crede Romano; ma la nudità della testa, e la clamide, suo unico vestimento, lo dichiarono Greco. *Num.* 12, la *buccina*, costrutta alla foggia di conchiglia, quale nei monumenti vedesi sovente nelle mani de' Tritoni. Gli scrittori credono essere questa la *buccina* inventata da Tirreno figliuolo di Ercole. Questa figura è tratta da un antico Tritone in bronzo, che conservavasi già presso il Bianchini. La figura sotto il *num.* 13, rappresenta un *tibicino* col *φορβεῖον*, detto dai Romani *capistrum*. Esso consisteva in una benda di cuojo, la quale passando sulla bocca e sulle orecchie del sonatore veniva ad essergli legata dietro la testa, e perciò avea una fessura appunto dinanzi alla bocca, onde potervi introdurre la linguetta dello strumento. Di tale benda parlano Sofocle, Aristofane, Plutarco ed altri. Quest'ultimo ne attribuisce l'invenzione a Marsia, ed aggiugne ch'egli ne usò nella gara con Apolline, onde raffrenare il fiato e la lena, e nascondere la deforme ineguaglianza del volto (2). Ma, secondo lo Svida, il pre-

Cornamusa

Buccine

Phorbeion

delle quali si alzano come tre piccioli imbuti, il cui uso sembra essere stato l'assicurare maggiormente i tasti de' buchi nelle tibie, detti πόροι. Io credo che questi imbuti venissero nominati βόμβυκες, da βόμβος, suono. *Questa parola è notata da Polluce nell'accennare le parti che costituivano le tibie, e la mette dopo quella che significa* buchi *τρυτήματα, e prima di quella che siguifica* boccaglia; *ma sin ora non s'è convenuto del suo vero senso. Uno scrittore moderno, il quale pretende che le tibie di questa sorte siano idrauliche, cioè in cui il suono venga prodotto dall'acqua, non merita d'essere confutato.*

(1) Tom II. *Tab.* 92 et 59. N.° 1.

(2) Aristoph. *in Avibus*, *et ejus* Scholiastes *in Vespis*. Plutarchus, *de ira*. *Dionys. Longin.* cap. 2.

cipuo uso del *phorbeion* era per cingere le gote del sonatore in guisa ch' egli potesse e moderare l' impeto, e all' uopo rafforzando i muscoli soffiare con ogni sforzo maggiore, senza il pericolo che gli si squarciasse il labbro. Sembra che di esso usassero specialmente coloro che sonavano ne' teatri e nelle pubbliche gare. La presente immagine è riferita dal Bartolini, ed è tratta da una base triangolare del Museo Capitolino. Un sonatore di due tibie munito del *phorbeion* vedesi pure nella Tav. XLII. Tom. IV. del Museo Ercolanense. Osservato abbiamo altrove che ben anco i banditori si strignevano intorno alla gola una corda, ond' impedire che loro si squarciasse qualche vena nel dar fiato al corno od alla tromba; ed ivi riferita abbiamo altresì l' iscrizione apposta alla statua di certo Archia, che vinto avea nelle gare Olimpiche colla sola voce, cioè senza servirsi del corno e della corda (1). Nel *num.* 14, è rappresentata la sonatrice di tromba del Museo Ercolanense, Tavola XXX. Tom. II. Tra le varie opinioni da que' dotti Accademici non ci sembra improbabile quella con cui affermasi essere figurata in quest' immagine l'Aglaide da noi più sopra mentovata. Qui di fatto si ravvisa il picciolo pennacchio e quasi la chioma finta, onde, al dire di Ateneo e di Eliano, quella sonatrice andava adorna nella prima pompa d'Alessandria. Essi aggiungono che Aglaide sonava egualmente bene colla tromba *agonistica* e colla *pompica*. Ed appunto gli strumenti che la figura ha nelle mani, sembran essere due trombe. Quella, cui tiene nella sinistra, ha una larga bocca, e somiglia ad una tromba marina; ed è forse *l' agonistica*, perciocchè le disfide de' sonatori di trombe consistevano nello spingere la voce più lungi, e Polluce afferma ch' essi face-

Sonatrice di tromba

(1) Articolo della *Religione. Gare de' sonatori e de' banditori*, pag. 514. Polluc. *Onomast.* Lib. IV. cap. 12. Segm. 92. Winkelmann, *Storia ec.* Tom. II. pag. 204. Sembra che presso i Romani si strignessero pure il collo con una fascia coloro che in pubblico recitar doveano ad alta voce, giacchè nell' Epigramma 41 del libro IV. Marziale così scrive:

Quid recitaturus circumdas vellera collo?
Conveniunt nostris auribus illa magis.

Ma non sapremmo se questo costume sia stato giammai proprio anche dei Greci.

vansi udire alla distanza di ben cinquanta stadj. L'aquila stessa che qui vedesi dipinta sul coperchio dello strumento, sembra, secondo alcuni, indicare la tromba *agonistica*, cui ben convenivasi un tale augello, come augurio di vittoria; ma secondo altri, l'aquila sarebbe un'allusione tutta propria di quest'istrumento, giacchè Polluce spiegando le voci degli augelli dice essere proprio dell'aquila il *κλάξειν*, *clangere*, e dai poeti dassi appunto il *clangore* alle trombe (1). Lo strumento, cui questa figura tiene colla destra, sarebbe nell'anzidetta ipotesi la tromba *pompica*, che nelle feste si usava, dell'altra più sottile, e perciò meno strepitosa. Quella, direm quasi, minor tromba che ne esce, potrebbe dinotare o quella parte chiamata da Polluce *linguetta d'osso*, oppure un pezzo che vi si aggiugneva per renderne il suono o più moderato o più acuto (2).

Una bellissima statua terminale dell'altezza di 3 piedi e 3 1/4 diti di antico stile Greco è l'immagine che riportiamo sotto il *num.* 15 della stessa Tavola 3. Essa appartiene al Museo Britannico; fu trovata dal signor Gavin Hamilton presso *Cività Lavinia* nelle rovine della villa di Antonino Pio (3), e rappresenta il Dio Pane

Pane colla tibia

(1) *Virg. Aeneid.* II. 313.

Exoritur clamorque virum, clangorque tubarum.

Veggasi il *Mus. Ercol.* ne' commenti a questa figura.

(2) Lipsio *de Mil. Rom.* IV. *dial.* 10, nota con Artemidoro I. 58. *In tuba osseum aliquid fuisse, quod insitum aut impactum ad sonorem.* Museo Ercol. *ibid.*

Il Bonanni nel suo *Gabinetto armonico*, Tav. XXXVI. riporta una grandissima tromba, detta dal Kirchero e da Olao Vormio *corno o tubo di Alessandro Magno.* La figura è tratta da un codice Vaticano, in cui leggonsi le seguenti parole: *Faciebat hoc cornu (Alexander) adeo vehementem sonum, ut eo exercitum suum ad centum stadia (quorum octo unum miliare Italicum conficiunt) dispersum convocare perhibeatur.* Il Kirchero crede che tal corno fosse sostenuto da tre aste in modo che potesse raggirarsi dal sonatore verso qualsivoglia parte. Esso, secondo il suddetto codice, avea il diametro di cinque cubiti. Ma siccome non ci ha antico autore, che parli di questo strumento, così è d'uopo riporlo tra le molte cose favolose, che si attribuiscono a quel celebre conquistatore: e favoloso o creato dalla pura immaginazione del Kirchero dee pur dirsi il *tubo cocleato*, da lui esposto nella sua *Musurgia* a cart. 110.

(3) *A Description of the Collection of the Ancient Marbles of the British Museum etc.* London, 1815, in 4.°

che sta sonando una tibia. Quest' Iddio « è generalmente (così esprimonsi gli eruditi commentatori di quel Museo) rappresentato nudo; ma la lunga veste ond' è qui coperto, ed il diadema ond'ha adorno il capo, non solo ci palesano il costume, ma fors' ancora ci scoprono la foggia con cui gli antichi usavano talvolta di coprire le statue de' loro eroi. . . . . L'atto di soffiare nello strumento è in questa figura sì mirabilmente espresso, che ci sembra quasi di udire il suono della musica, ed è cosa non improbabile che questa statua sia una copia di quella che diede occasione ad un Greco epigramma di Arabio. Il concetto dell'epigramma è, che l'artefice avea animata la figura di Pane coll' infonderle lo spirito ». Ma quanto a noi, due cose sono specialmente singolari in questa statuetta, ed in primo luogo la tibia *obliqua* fatta quasi a becco, ossia costrutta in maniera che la linguetta esce a traverso (1). Una tibia di somigliante forma, vedesi nel tomo IV. Tavola 57 del Museo Capitolino, ed un' altra è pur riferita dal Maffei nel vol. II. della *Verona illustrata* (2). In secondo luogo questa statua, come che

Tibia obliqua

(1) È da notarsi che la sola parte superiore di questa tibia, cioè la parte lungo la barba sino alla bocca della figura, è di antico lavoro, il restante è di ristauro moderno: a lavoro moderno appartengono pure tutto il braccio destro e la parte inferiore del sinistro, non che il lembo della veste.

(2) In un basso-rilievo del Museo Pio-Clementino (Tavola XIII. vol. V.) è un Genio bacchico in atto di sonare un flauto obliquo, in cui la linguetta esce non nella estremità, ma alquanto sotto. Siccome questa figura, non meno che l' anzidetta del Museo Britannico, potrebbe spargere qualche luce sopra una quistione già più volte agitata dagli eruditi; così gioverà il qui riferire l' illustrazione che di essa ci lasciò il chiarissimo Visconti: « Quest' ultima figura (dice egli) è la più notabile ed erudita « del basso-rilievo. Essa è il monumento più chiaro e più certo che ci « dimostri aver gli antichi adoperata questa maniera di tibia, ch' essi chia- « mavano *obliqua*, e (πλαγιαυλος) *Plagiaulos*, assai mal nota sinora « alla maggior parte degli antiquarj, che si ostinavano ad intendere con « questo nome una tibia alquanto ricurva verso l' estremità. Giulio Cesare « Scaligero aveva ottimamente distinte queste due specie di flauti, ma non « era seguito; sinchè il luminare degli antiquarj Francesi, l' illustre Barthe- « lemy, nella spiegazione del Musaico di Palestrina ha posto fuor di « dubbio l' esistenza del flauto traverso presso gli antichi, più che con « altro con un luogo insigne della favola d'Apulejo. Cita egli ancora in « conferma di ciò due monumenti, ma convien confessare, che niuno è

rappresenti il Dio Pane, ci dà nondimeno l'idea degli abbigliamenti che proprj erano dei Tibicini. Imperocchè i Tibicini (trattone le orgie di Bacco, in cui essi ancora apparivano o nudi, od abbigliati alla foggia de' Baccanti, siccome può vedersi nel *num.* 13 di questa Tavola, e nel *num.* 8 della Tavola 1) usavano di una veste amplissima, e fimbriata, che discendeva sino ai talloni, e che talvolta era succinta sotto il petto alla maniera delle femmine (1); la qual veste perciò vien detta muliebre da Plutarco. Essi sulle scene soleano altresì portare le scarpe da donna; ed è fama, che Battalo d'Efeso sia stato il primo ad apparirvi in tal foggia calzato (2). Il lor capo vedesi sovente coronato, e specialmente nelle cerimonie religiose. La loro ostentazione poi giunta era a tanto di apparire in pubblico di anelli preziosi e di gemme adorni, siccome Plinio racconta di Dionisidoro e di Nicomaco (3). Vogliono nondimeno essere eccettuati i banditori o tibicini militari. Questi erano il più delle volte vestiti totalmente da guerrieri. Tale è l'araldo che riportiamo nella Tavola 2 *num.* 3, tratto da un vaso della prima collezione di Hamilton. È degna d'osservazione quella specie di *labaro* o vessillo, che gli

Vesti dei Tibicini

« dell'evidenza del nostro, ove il Genio sonator del flauto tien le labbra « sulla bocchetta aggiunta alla tibia lungo il lato della canna, in maniera « che non può dubitarsene. Per altro farà meraviglia che il signor Mongez « autore del Dizionario d'antichità nella nuova *Enciclopedia metodica* « abbia del tutto ignorata questa scoperta del suo rinomato compatriota, « e perseveri tuttavia in negare all'antichità il flauto traverso ». A favore nondimeno del signor Mongez è d'uopo avvertire che la tibia del bassorilievo Pio-Clementino, non meno che quella del Museo Britannico e le altre ancora da noi citate, sono tuttavia diverse dal flauto *traversiero* propriamente detto e presso di noi in uso; perciocchè quelle antiche tibie venivano sonate per mezzo di una linguetta, come la più parte delle tibie dritte, laddove nei nostri flauti *traversieri* il suono vien eccitato per mezzo di un semplice foro orizzontale e non rilevato o sporgente dal flauto stesso.

(1) Isidor. Lib. XIX. cap. 25. Suidas, *Lexic.* Ferrar. *De Re Vestiaria*, ed altri. Quindi Orazio *de Arte poetica* scrisse:

Sic priscae morumque et luxuriam addidit arti
Tibicen, traxitque vagus per pulpita vestem.

(2) Liban. *Vita Demosth.* Winkel. *Storia ec.* T. I. pag. 412.
(3) Aelian. *Var. Histor.* Lib. I. cap. 21. Plinius. Lib. XXXVII. cap. 1.

pende dallo scudo, e nel cui mezzo vedesi effigiato un occhio, di cui non sapremmo sì facilmente interpretare il significato. Nella figura dell'araldo da noi riferito nella Tavola 40 de' costumi militari, una simile specie di vessillo pende dalla tromba spirale.

Materia delle tibie

Crediamo altresì cosa opportuna il qui aggiugnere qualche ricerca intorno alla materia, ond'erano composte le tibie dei Greci. Già con Polluce avvertimmo che le trombe erano composte di bronzo, di ferro e di osso. Quanto alle tibie, le più antiche erano di canne comuni, e su di esse nei monumenti scorgonsi talvolta varj tagli, che indicano i varj pezzi di canne, di cui componevansi. Vennero quindi, secondo Teofrasto e Plinio, specialmente adoperate le canne del lago Orcomeno nella Beozia, le quali mancando di nodi somministrar poteano tibie di un pezzo solo (1). Plinio ci dà pure la seguente avvertenza intorno ai flauti doppj d'ineguale grandezza: quello che si adoperava colla mano sinistra essere dovea maggiore, poichè formavasi colla parte inferiore della canna; più picciolo essere dovea il flauto della mano destra, perchè formato colla superior parte della canna. Filostrato aggiugne, che i flauti anticamente (ciò che noi ancora già abbiamo avvertito) formavansi anche colle gambe di cervi e di altri animali, dalle quali gambe ebbero anzi il nome di *tibie* (2). Ma col nascere del lusso, non ci fu materia preziosa di cui non si facesse uso nella composizione di questi strumenti. Quindi troviamo rammentate le tibie non solo di legni rari e costosi, ma altresì d'oro, d'argento, d'oricalco, di rame, d'avorio e di altre materie, delle quali parla eruditamente il Bartolini. Le tibie di canna, o di semplice legno e comune non furono più che il retaggio de' poveri e de' pastori. Tale ci sembra la tibia, che sta nelle

(1) *Plin.* Lib. XVI. cap. 25. *Barthol.* Lib. I. cap. 4. Winkel. *Storia ec.* T. II. pag. 65, al qual luogo di Winkelmann, l'abate Fea aggiugne la seguente nota: *Le tibie composte di varj pezzi . . . . chiamavansi ἰνβαττήροι*, gradarie; *poichè aveano, a così dire, diversi gradi. Trovandosi nel Museo Ercolanense molti pezzi di tibie, i quali non hanno l'incastro per commettersi uno nell'altro, ne viene per conseguenza che doveun essere sostenuti da un lungo tubo o cilindro interno. Diffatti così formavano le tibie loro gli antichi, e tal tubo era di metallo, o d'un legno traforato, quale tuttavia si scorge nel detto Museo in due pezzi di tibia impietrita; e nel Museo Cortonense conservasi un' antica tibia d'avorio col tubo interno d'argento.*

(2) Philostr. *De vita Apollon.*

mani della figura *num.* 1 Tavola 5, rappresentante un contadino od un pastore: essa è tratta dall'opera di Hope (1).

Più ancora dei moltiplici strumenti da fiato contribuirono in quest'epoca al progresso della musica gli strumenti da corda. La lira, quantunque già conformata all'*eptacordo*, ossia ai sette suoni fondamentali, era tuttavia mancante dell'*ottava*. A tale difetto supplì Simonide, secondo Plinio, coll'aggiugnere appunto l'ottava corda, cioè col lasciare un tuono intero d'intervallo fra i due tetracordi (2). Moltissimi anni dopo di Simonide, verso la CVIII. Olimpiade, cioè a' tempi di Filippo Re di Macedonia, Timoteo di Mileto moltiplicò le corde della lira sino all'undecima, secondo Aristide, e sino alla duodecima, secondo il comico Ferecrate presso Plutarco. Con tale aggiugnimento la lira venne a contenere tre tetracordi insieme uniti, dal che formossi l'estensione della duodecima o della quinta sopra l'ottava. Timoteo per sì fatta innovazione incontrò in Lacedemone lo sdegno degli Efori, i quali con un decreto, che vien riferito da Boezio, l'obbligarono a tagliare pubblicamente colle proprie mani tutte le corde da lui aggiunte, ed a non oltrepassare la settima, giusta la semplicità dell'antica lira. Nè gli Spartani soltanto, ma gli altri Greci ancora si recarono ad onta l'ardimento di Timoteo; perciocchè Plutarco racconta che il comico Ferecrate, già da noi mentovato, in una sua commedia intitolata il *Chirone* fa che la musica si lagni d'essere stata da Timoteo inumanamente con tante corde legata. Convien però dire che tanto il decreto degli Efori, quanto lo sdegno de' Greci più che dal timore di prossima corruzione nella musica provenisse da quell'abborrimento che talora anche le più colte nazioni ebbero a qualsivoglia specie di novità; giacchè non solo sembra che Timoteo continuato abbia a far uso del suo *dodecacordo*, ed a godere di altissima gloria appo la Grecia tutta, ma molte altre corde furono poscia alla lira aggiunte. E di

Strumenti da corda

(1) *Costume of the Ancients.* London etc., 1812, Vol. II. Pl. 204.

(2) Gli scrittori non sono pienamente d'accordo intorno al musico, che alla lira aggiunse l'ottava corda. Nicomaco ne attribuisce il vanto a Licaone di Samo, Boezio a Pitagora. Noi abbiamo creduto bene di seguire l'autorità di Plinio, come scrittore più antico degli altri due. Simonide era di Ceo, secondo Suida; vivea verso la LXI. Olimpiade, aggiunse al Greco alfabeto le lettere ξ, η, Ψ, ω, e scrisse un trattato di musica, che non è sino a noi pervenuto

Magade a venti corde

fatto Anacreonte vantasi di cantare accompagnando la propria voce colla *magade a venti corde* (1). Ateneo è anzi d'avviso che la *magade* di Anacreonte avesse corde ventuna. Dalla quale asserzione il Bianchini crede potersi dedurre, che tale *magade* fosse disposta secondo il sistema dei tre eptacordi, e che perciò contenesse tutt'e tre i generi della Greca musica, cioè il *cromatico*, *l'enarmonico ed il diatonico* (2). Ma noi abbiam ragione di temere che questo dotto autore confonda qui la *magade* di Anacreonte colla triplice lira di Pitagora, della quale parleremo più sotto. Oltre la *magade*, troviamo altresì negli scrittori rammentato il *simico*, che avea trentacinque corde, e *l'epigonio* che ne avea quaranta. Non è però da credersi che tali strumenti rendessero tanti suoni, quante erano le corde. Imperocchè sappiamo che prima del secolo di Augusto il sistema della musica sì dei Greci che dei Romani era tutto racchiuso nei cinque tetracordi, i quali contener non poteano che venti suoni. Convien quindi conchiudere che le corde nel *simico*, nell'*epigonio*, e fors'ancora nella *magade* fossero unite a due a due, ed accoppiate all'unisono od all'ottava (3).

Simico

Epigonio

(1) Aristides, *De Musica*, Lib. I. pag. 35. Plutarch. *De Musica*. Leggasi intorno a ciò il dottissimo Spanemio ne' suoi commenti a Callimaco, pag. 468 vol. II. *Hymnus in Delum*. È però da notarsi che Nicomaco dà l'invenzione della nona corda a Teofrasto di Pieria, e della decima ad Istieo di Colofone.

(2) *Musica Veter* pag. 32. Intorno alla *magade* si consulti lo Spanemio, *loc. cit.* pag. 472, dove vien riferito e ad un tempo confutato l'equivoco di alcuni, che tra le tibie ripongono la *magade*; equivoco nato dall'attribuire che dagli antichi scrittori fassi alla *magade* l'accordo delle tibie, o direm meglio de' varj tuoni, secondo la varietà delle tibie.

Più sopra veduto abbiamo, che da Luciano chiamavasi *μαγάδιον* l'attraversamento inferiore, a cui stavano attaccate l'estremità delle corde. Lo stesso Spanemio (ibid. pag 296) ci avverte altresì che i nomi degli strumenti di musica passarono ai Greci dall'oriente, e quindi sull'autorità di Aristosseno, di Ateneo e di Strabone aggiugne, che tali nomi sono presso che tutti barbari, cioè o Fenicj, o Siriaci, o Traci, od Ebraici. Laonde, giusta le congetture di lui, il vocabolo *magadis* deriverebbe dall'ebraico *meged*, *megedim*, che significa *una cosa preziosa*, ovvero tutto ciò che ha in sè sublimità od eccellenza.

(3) Gioverà il riportare ciò che intorno alla presente quistione scrisse giudiziosamente il signor Burette nella già citata Dissertazione. « Non è d'uopo già credere (così egli si esprime parlando della *magade*)

Già dimostrato abbiamo che nella prima epoca della Greca musica, cioè ne' tempi Omerici, gli strumenti da corda non venivano che col plettro sonati. Aumentatosi però il numero delle corde, fu d'uopo estendere eziandio il metodo con cui trarre da esse il moltiplice suono. Nacque quindi l'uso di sonare la lira colle dita di ambedue le mani, e talvolta colle dita e col plettro ad un tempo. È fama che Epigonio d'Ambracia, l'inventore dello strumento a quaranta corde, sia stato il primo ad abbandonare il plettro (1). Ma, Ateneo ci averte con Aristosseno che anche la *magade* e la *pettide* si sonavano colle sole dita (2) e che Anacreonte chiama la *magade* ὄργανον ψαλτικὸν, strumento *che si suona colle dita.* Nei

Suono della lira colle dita

che tali venti corde rendessero venti suoni diversi: esse non ne formavano che dieci, perchè erano a due a due, accordate od all'unisono od all'ottava, ciò che non impediva che su questo strumento si potessero sonare i tre modi antichi, siccome afferma Posidonio citato da Ateneo; perciocchè tali tre modi non essendo l'uno dall'altro distanti che di un tuono, bastava alle sette corde componenti la lira ordinaria aggiugnere tre altre corde, la più alta delle quali riempisse l'ottava del modo Lidio, e queste dieci corde erano doppie, costituendo esse le venti corde della *magade.* Ora che le corde della *magade* fossero doppie ne è una prova il verbo che ne deriva, μαγαδίζειν, che . . . . . significa *cantare o sonare all' unisono od all'ottava.* Quanto allo strumento di quaranta corde soprannomato *epigonion*, ben intendesi che non rendeva quaranta suoni differenti, nel qual caso esso avrebbe avuto maggior estensione che i nostri più grandi gravicembali, od i nostri gravicembali a più tasti, ciò che non è probabile; ma le corde vi erano *magadizate*, cioè poste a due a due, ed accordate all'unisono od all'ottava, come lo sono nel liuto, nella chitarra, nell'arpa doppia, e nel gravicembalo . . . . . ciò che insieme non produceva che venti suoni diversi. Questa è la più estesa modulazione, che gli antichi tanto Greci quanto Romani conosciuto abbiano sino al secolo d'Augusto, come può vedersi in Vitruvio, che racchiude tutto il sistema della musica nell'estensione di cinque tetracordi, i quali non contengono che venti corde, o venti suoni diversi ».

(1) Polluc. *Onomast.* Lib. IV. cap. IX. segm. 59. Athen. *Deipn.* Lib. IV. cap. XXV.

(2) Non è cosa tuttavia ben definita che intendersi debba col vocabolo *Pectis*, che troviamo sovente nominato negli antichi scrittori. Alcuni sono d'avviso che fosse uno strumento da corda proprio dei Lidj. Ateneo non dà alla *pettide* che due corde; nel qual caso essa ed il *dicordo* non avrebbero formato che un solo e medesimo strumento.

Suono della lira colle dita e col plettro *ad un tempo*

monumenti però troviamo talvolta i musici in atto di toccare leggermente le corde coi diti della sinistra mano, ciò che dai Latini dicevasi *intus canere*, e di percuotere queste medesime corde colla destra di plettro armata, ciò che appellavasi *foris canere*. Tale è l'atteggiamento dell'Erato Ercolanense da noi riferita nella Tavola 4 *num.* 6 (1). Segno di altissima perizia e finezza d'arte sembra anzi che reputato fosse il sonare colle sole dita (e fors' ancora ne riusciva più grato il suono); perciocchè Ateneo parlando di Epigono dice che costui *essendo gran maestro nella musica* sonava colla *mano* senza plettro. Conviene pertanto conchiudere che grandi progressi fatti avesse la musica in quest'epoca, giacchè quanto più andava aumentandosi il numero delle corde, ed estendendosi il metodo di trarne il suono, essere dovea cosa tanto più facile il comporre sulla lira una specie di concerto, cioè il far sì che essa mandasse varj e differenti suoni ad un tempo.

Varj strumenti da corda

Pria d'andar più oltre gioverà il qui riferire alcune immagini di musici e di strumenti da corde, che per la loro forma sembrano

(1) Il Winkelmann, *Storia ec.* Tom. II. pag. 64, crede che l'arnese, cui tiene nell'una mano questa ed un'altra simile figura parimenti Ercolanense non sia già un plettro, ma una chiave per accordare lo strumento, detta dai Greci *κορδοτόν*; *tanto più* (soggiugne egli) *che questi* (cioè il plettro) *le sarebbe inutile sonando ella il salterio colla sinistra.* Ora che si usasse di sonare gli strumenti da corde col plettro e ad un tempo co' diti, e specialmente quando queste erano o molte o doppie, ne abbiamo una sicurissima prova negli scrittori. Infatti Virgilio, *Aen.* VI. 647 dice:

Jamque eadem, digitis, jam pectine pulsat eburno,

e Lucano nel Panegirico a Pisone:

Sive chelyn digitis, et eburno pectore pulsas.

Anche Filostrato il giovane *Im. IV.* descrivendo Orfeo in atto di sonar la cetra dice. *La destra tenendo strettamente il* plettro *si stende sulle corde, stando il gomito appoggiato, e colla palma della mano piegata in dietro: la sinistra colle* dita *diritte tocca le corde.* Anche il Bianchini parlando del *sarcofago* della villa Mattei pubblicato dallo Sponio rappresentante le nove Muse, dice che una di esse tocca colla sinistra alcune corde, mentre col plettro nella destra sta in atto di percuoterne altre V. *Mus. Ercol. Pitt.* T. II. pag. 36. N. (6).

1
2
3
4
5
6
7
8
9
ΠΑΤ ΤΑΛΤΡΙΑΝ
D.K.Pionelli f.

a quest'epoca appartenenti. Nel *num.* 6 Tavola 1, è rappresentata una donna nell'atto di accordare la lira. Questa figura è tanto più pregiabile, quanto che ne' monumenti rarissime volte se ne veggono in simile atteggiamento. Essa è tratta dalle pitture de' vasi antichi ed è riferita anche da Willemin. E lire coi *bischeri*, detti dai Greci κόλλοπες, *claviculi* dai Latini, s'incontrano pure talvolta ne' monumenti. Veggasi la lira *num.* 2 della stessa Tavola, e *num.* 7 della Tavola 2, nella lira del qual *num.* 7, è notabile il plettro, che dall'una parte termina in un dardo, e dall'altra in un uncino. Una lira con sette bischeri, e con altrettante corde scorgesi pure nelle pitture Ercolanensi, e ne parla anche il Winkelmann nel Tomo III. pag. 222 della sua *Storia*. Dalle stesse collezioni de' vasi è tratta l'immagine *num.* 7 della medesima Tavola 1; e debb'in essa specialmente osservarsi il plettro terminante in due punte alla foggia di dardi. La figura *num.* 5 della Tavola 2, tocca coll'una mano il *tetracordo* quasi in atto di provarne l'accordamento, mentre nell'altra tiene forse una corda da sostituirsi a quella che nello strumento apparisse per avventura dissonante. La lira *num.* 1 della stessa Tavola contiene due tetracordi. I *trigoni*, *num.* 1, 4 e 5 della Tavola 4, sono tratti dalle pitture Ercolanensi. I Greci, secondo Juba citato da Ateneo, ebbero dai Sirj questa specie di strumenti. Sofocle presso Ateneo dà l'aggiunto di *frigio* al trigono, ed uno de' convitati dello stesso Ateneo dice che un certo Alessandro Alessandrino sonava così bene questo strumento, che giunto era ad innamorare dell'arte sua sino al furore i Romani, dinanzi a' quali fatto ne avea un pubblico sperimento (1). Ma nulla di più noi sappiamo del *trigono*. La lira,

Bischeri

Trigoni

(1) *Deipn.* Lib. IV. cap. 23 e 25. *Si distingue da Ateneo il trigono dalla* sambuca, *la quale da Porfirione è detta* istrumento triangolare colle corde disuguali in lunghezza e in grossezza. *Si veda il dotto Bulengero* de Theat. II. 46 e 47, *e l'incomparabile Spanemio a Callimaco* Hymn. in Del. v. 253. *In mano ad una donna presso lo Sponio* Misc. Er. Ant. pag. 21. Tab. XLVIII. *si osserva un istrumento con corde, di forma triangolare, e chiuso da tutti tre i lati. Lo Sponio scrive così:* Citharam cernis, triangulari forma, qualis describitur in Epistola, quae Hieronymo tribuitur, *de generibus musicorum*: Cithara autem, inquit, de qua sermo est, Ecclesia est spiritualiter, quae cum XXIV. seniorum dogmatibus trinam formam habens, quasi in modum Δ literae etc. *Mus. Ercol. Pitture*, T. I. pag. 169. N. (3). Sembra che l'arpa di Davide non fosse che un trigono, e che da questo strumento non fosse

num. 2 a nove corde è quella medesima che dall'Erato, (la Musa degli amori) espressa nel *num.* 6 e tratta da una delle più gentili tra le pitture Ercolanensi, viene nel tempo stesso toccata colle dita e col plettro (1). Merita anzi d'essere particolarmente osservato il

pur dissimile il salterio decacordo della Bibbia, ed il *nablio* a dodici corde rammentato da Giuseppe Ebreo. E di fatto gli Ebrei potevano avere trasportato questo strumento dall'Egitto, dove grande ne era l'uso. Il signor Burette (loc. cit.) crede che anco l'arpa moderna abbia avuto l'origine dal *trigono* degli antichi. Essa *è un vero triangolo* (dice egli), *l'uno dei cui angoli forma il piede o la base; il lato opposto a quest' angolo serve a contenere i bischeri, mentre l'uno degli altri due lati fa l'ufficio d'* ἠχεῖον, *o di ventre, lungo il quale sono attaccate le corde.* Gioverà nondimeno l'avvertire, che molto dagli eruditi si è quistionato intorno alla forma dell'antico *salterio* propriamente detto, volendo alcuni che fosse quadrato, ed altri triangolare. S. Gerolamo in *psalm.* dà al *salterio* la figura *quadrata di uno scudo con dieci corde.* S. Isidoro (lib. III. 21) dice che il *salterio* è una specie di cetera di origine barbarica, che ha la cavità armonica, ossia il *timpano* nella parte superiore. *Est autem similitudo citharae barbaricae in modum* Δ *literae. Sed* psalterii *et citharae est haec differentia*; *quod* psalterium *lignum illud concavum, unde sonus redditur, superius habet, et deorsum feriuntur chordae, et desuper sonant; cithara e contra concavitatem ligni inferius habet.* Lo stesso affermano S. Agostino e S. Basilio.

(1) Intorno al motto εΡΑΤω †ΑΛΤΡΙΑΝ, che sta scritto sotto questa figura, in cui il segno † è usato invece della lettera ψ, ed in cui trovasi l'attributo *psaltrian* in caso diverso dal soggetto *Erato* veggasi la nota (2) pag. 34 del secondo volume delle *pitture Ercolanensi.* Ivi nella nota (3) e nelle seguenti ragionasi pure a lungo ed eruditamente sul vero senso dell'attributo *psaltria*, e vi si fa osservare che ψάλλειν *propriamente è il toccar le corde*, e ψαλμὸς *strettamente è quel suono che fa la corda dell'arco nello scoccarsi la saetta.* Dalle quali osservazioni sarebbe d'uopo dedurre, che *psaltria* significasse indistintamente qualsivoglia sonatrice di strumenti da corda. Ma secondo altri scrittori le *psaltrie* non solamente sonavano, ma ad un tempo cantavano e danzavano. E di fatto lo Scoliaste di Giovenale (Sat. XI. v. 162) così esprimesi: *psaltria, quae ad molles corporis gesticulationes effracta est.* E Macrobio (Sat. II. 1). *Quia sub illorum supercilio non defuit, qui* psaltriam *intromitti peteret, ut puella ex industria supra naturam mollior* canora *dulcedine, et saltationis lubrico exerceret illecebris philosophantes.* Quindi è che Pascalio (*de Coron.* Lib. II. cap. 6) afferma che *psaltrie* dai Greci e dai Latini dicevansi tutte le donne lascive che venivano introdotte nelle cene per dilettare con balli e canti osceni, ed anche per saziare la libidine de' convitati.

4

5

D.K. Bonatti fec.

plettro di forma quasi circolare, e che dal Winkelmann piuttosto che un plettro vien creduta una chiave per accordare lo strumento, detta χορδοτόν dai Greci (1). Ma se i due arnesi di bronzo citati da quest' autore come chiavi per accordare la cetra, l' uno del Museo Ercolanense, l' altro dell' Hamiltoniano, debbono aversi per tali, perchè *terminanti superiormente in due uncini a somiglianza della Y*, non veggiamo come possa ciò affermarsi dell' arnese che sta nell' una mano della presente figura, giacchè in esso non iscorgesi alcuna forma di uncino. Forse a tal uso di accordare la cetra potrebbe credersi assai meglio destinata l' estremità terminante in uncino nel plettro della figura *num.* 7, Tavola 2, mentre l' altra terminante in dardo servito avrebbe a trarre dalle corde il suono. Chiavi

Una *psaltria*, presa nel più ampio senso, cioè nel significato di una donna, che suona, e ad un tempo balla e fors' ancora canta, può ravvisarsi espressa nel *num.* 2 della Tavola 5 (2). Curiosa e degna di molta osservazione è la cetra che nel basso-rilievo *num.* 1 della Tavola 6, scorgesi somigliante del tutto alla nostra tiorba, od al moderno liuto. Questo basso-rilievo trovasi nel Museo Britannico, dove passò insieme alla collezione del signor Townley, e venne per la prima volta pubblicato dal Millin nella sua Galleria mitologica, *num.* 199, sul disegno che stato eragli trasmesso da quel dotto e benemerito Inglese. Ecco la descrizione che leggesi nell' anzidetta *Galleria.* « *Cupido e Psiche* « stanno sopra un letto dinanzi ad una tavola a tre piedi, sulla « quale è un *pesce*, animale che gli antichi riguardavano come « proprio a risvegliare i piaceri dell' amore. *Cupido* presenta una « bevanda alla sua sposa cui tiene abbracciata; frattanto un *Amore* « offre loro una *colomba*, simbolo della mutua tenerezza; presso « della tavola è un altro *Amore*, che sta giuocando con una « *lepre* (simbolo della fecondità) e che tiene un grappolo d' uva. « Un seguace di *Cupido*, ed una dell' ancelle di *Psiche* sonano, « l' uno la *lira*, l' altra una specie di strumento simile alla nostra

Psaltria

Cetra di forma curiosa

(1) Winkel. *Storia ec.* Vol. II. pag. 64 e III. pag. 224.

(2) Questa figura è tratta dall' opera di Tomaso Hope *Costume of the ancients*, Pl. 195. Ausonio dà espressamente ad Erato il *suono* unito al *canto* ed al *ballo*.

Plectra gerens Erato saltat pede, carmine, vultu.

« *tiorba*: l'ancella è assisa sur un seggio tessuto di vimini, o di un « legno flessibile. Altre figure simboleggiano le quattro *stagioni*, « e ne apportano le produzioni: la *Primavera* presenta le *uova*, « simbolo degli esseri che stanno per nascere; l'*Estate* tiene un « vaso od un tirso; l'*Autunno* alcune frutta, e le reti per prendere « gli augelli; e l'*Inverno* una lepre, ond'è indicata la caccia: nella « parte inferiore è un paone, simbolo della varietà delle stagioni ».

La forma della lira *num.* 3 Tavola 4, incontrasi non rare volte ne' monumenti, e da essa non è molto dissimile la lira del basso-rilievo *num.* 2 della Tavola 6. Questo è uno de' più pregiabili oggetti del Museo Britannico (1): rappresenta la *Vittoria* che porge ad Apolline una libazione. Il Nume vi è effigiato nel suo carattere di *Musagete*, o conduttor delle Muse, e sta in atto di toccare le corde della lira colle dita della sinistra mano. Una tunica gli scende sino ai talloni (2). Sovr'essa è un'altra veste con lunghe maniche, e stretta con un cintolo alle reni, veste propria de' Citaredi ed appellata ὀρθοστάδιος: un ampio peplo gli va dalla sinistra spalla ondeggiando: la sua testa è adorna di un diadema fatto quasi alla foggia di tiara; le braccia sono cinte di armille, ed i piedi calzati di sandali. La *Vittoria* vi è rappresentata sotto le forme di una leggiadra giovinetta con amplissime ali. Il suo abito consiste in una tunica lunga, ma sottile, cui sta sovrapposta un'altra veste corta ed elegante. Questo medesimo soggetto vedesi ripetuto in altri monumenti. Esso, secondo i

Apolline Musagete

(1) *A Description of the collection of Ancient Marbles etc.* Pl. XII. Quei chiarissimi commentatori ci avvertono che l'inferior parte di questo basso-rilievo fu con somma diligenza restaurato. La divisione de' restauri è indicata da una linea, che scorrendo sotto alla testa di Apolline passa per le ali della Vittoria sino al fusto della vicina colonna.

(2) *Ipse Deus vatum, palla spectabilis aurea,*
Tractat inauratae consona fila lyrae.
Ovid. Amor. Lib. I. el. 8.

Deinde inter matrem Deus ipse, interque sororem,
Pythius in longâ carmina veste sonat
Propert. Lib. II. el. 23.

Ima videbatur talis illudere palla.
Tibull. Lib. III. el. 4.

commentatori Britannici, potrebbe aver relazione alle feste *Targelie* che in Atene, col sorgere della primavera, celebravansi ad Apolline ed a Diana, come Numi, che alle generazioni de' frutti presedevano; ma secondo Zoega, potrebb'anche riferirsi al culto di Apolline in Delfo, il cui famoso tempio sarebbe qui indicato dal magnifico intercolunnio Corintio (1).

Apollo Citaredo

All'Apolline Britannico sembra per la doviziosa ampiezza delle vesti e degli ornamenti assai conforme il già mentovato Apollo *Citaredo* del Museo Pio-Clementino da noi riferito nel *num.* 9 della Tavola 4. Molte cose istruttive circa le antiche costumanze vengono in questa statua dal chiarissimo Visconti riscontrate. « Incominciando dal capo (egli dice) . . . . . è questo coronato del lauro, pianta consacrata da Apollo ad essere l'ornamento de' vincitori e de' poeti. Era simile corona tanto propria de' Citaredi, che nel certame Delfico de' sonatori di cetra comparivano questi coronati di lauro (2): osserva Luciano a tal proposito, che i più poveri si contentavano dell' alloro naturale, mentre i più ricchi s'adornavano di lauree d'oro, ornate di smeraldi in luogo di bacche. La gemma che distingue la corona del nostro Apolline può riferirsi a simil costume . . . . . L'abito è quello stesso, che i poeti Latini attribuiscono a' Citaredi e alle persone teatrali, e chiamano *palla*, benchè non con tutta la proprietà (3) . . . . . l'artefice ha voluto significare la ricchezza di quest'abito di Apollo colla gemma che lo guarnisce sul petto. La clamide che gli sta sospesa agli omeri con due borchie, è anche parte di quest'abito citaredico, per testimonianza degli antichi scrittori. La fascia, o zona, che gli circonda il petto è più alta delle cinture ordinarie; era questa un altro abbigliamento della vestitura scenica ». Da tutte le quali cose, e dalla somiglianza

Abito de' Citaredi

(1) Bassi-rilievi antichi di Roma colle illustrazioni di Giorgio Zoega Tom. II. Tav. 99. Nello stesso Museo Britannico questo medesimo soggetto trovasi rappresentato in un basso-rilievo di terra cotta.

(2) Anche l'Erato *Psaltria* del Mus. Ercol., da noi riferita più sopra, ha la testa coronata d'alloro.

(3) Quest'autore sull'osservazione di Servio ci avverte, Nota (c), che la *palla* de' Latini era la stessa cosa che il *peplo* dei Greci; ma aggiugne che sebbene col nome di *peplo* intendasi sempre una sopravvesta, pure il *peplo* era di due sorti, l'uno quasi un manto o pallio, l'altro una sopravvesta più corta della tonaca, ed esso si fermava con fibbie.

degli abbigliamenti de' due Apollini Britannico e Pio-Clementino, e dell' Erato Ercolanense può con asseveranza conchiudersi quale fosse la forma dell'abito de' *Citaredi* nelle pompe solenni e religiose, ne' certami e ne' teatri. Essi pertanto sopra la tonaca ricchissima e talare, detta *ortostadio*, portavano una *palla* o *peplo*, o per meglio dire una sopravveste doviziosa, ma più corta della tonaca, e sovr' essa un' amplissima *clamide*, quasi seconda sopravveste (1). La lira che pende dagli omeri del Nume appartiene alla specie di quelle da Esichio appellate *phormingi*, delle quali già parlato abbiamo, ed è notabile pel basso-rilievo di Marsia, che vedesi scolpito in uno de' corni. Ed appunto cetre preziose, sì pel lavoro che per la materia, troviamo in quest' epoca rammentate. Celebre fra le altre fu quella di un certo Evangelo di Taranto. Luciano racconta che costui presentossi a Delfo ne' giuochi Pittici non solo pomposamente vestito e col capo fregiato di una corona d' oro imitante il lauro, le cui bacche erano con ismeraldi effigiate, ma altresì con una cetra di finissimo oro, adorna di anelli, di gemme e di bellissime sculture rappresentanti le immagini di Apolline, delle Muse e di Orfeo. Grande maraviglia destò negli spettatori l' apparizione di questo citaredo. Ma postosi egli al cimento diè principio ad un canto sì nojoso ed incomposto, che ne venne da tutti deriso, e toccò la cetra con veemenza sì villana, che tre corde si ruppero. I prefetti de' giuochi da tanta temerità offesi lo scacciarono dal teatro a forza di sferzate (2).

Cetre preziose

Di forma, che direbbesi quasi stravagante, è la cetera che sta nelle mani dell' immagine sedente nella dipintura *num.* 4 Ta-

Cetera di forma stravagante

(1) Veggasi la succitata Nota (c) del Visconti. A tale costumanza, per la quale i Citaredi portavano la *clamide* sulla *palla* chiaramente allude l' autore ad Erennio lib. IV. colle seguenti parole: *Uti Citharaedus cum procedit optime vestitus, palla inaurata indutus cum chlamyde purpurea coloribus variis intexta etc.* E qui vogliamo avvertiti i nostri leggitori che il *citaredo* differiva dal *citarista*, sebbene non sembri che fosse alcuna differenza ne' loro vestimenti. Pausania lib. X. dice che i *citaristi* sonavano senza canto; e Galeno (*De placit. Hipp. et Plat.* IV.) scrive che non può chiamarsi *citaredo* colui che non canta. Platone presso Laerzio distingue tre specie di musica, una *che si fa colla sola bocca: un' altra colla bocca e colle mani*; *qual è la* citaredia; *la terza colle sole mani, qual è la* citaristica.

(2) Lucian. *Dialog. adversus indoctum.*

vola 5, tratta da un vaso della Biblioteca Vaticana, riferito dal Passeri e dal Saint-Non (1). La lunghezza delle corde non meno che del ventre o dell'*echeo* ci fa congetturare ch'essa destinata fosse a produrre suoni gravi, che cogli acuti della minor cetra che vien recata da altra femmina, e col battere de' bastoncelli cui tiene la femmina che le sta alla sinistra, comporre potea una specie di concerto. Non tanto per la forma della cetra, non molto diversa da qualche altra già da noi riferita, quanto per l'importanza del soggetto e per la bellezza della composizione, abbiam creduto bene di qui riportare nel *num.* 5 della stessa Tavola 5, la dipintura di un vaso Hamiltoniano, nella quale è effigiata l'apoteosi d'Omero. Il poeta appare qui vestito come il sacerdote delle Muse; è coronato d'alloro, tiene nell'una mano la lira, e nell'altra il plettro, e sta in atto di accompagnare col suono i versi, che va cantando dinanzi ad un altro poeta, che ben si distingue per l'alloro ond'è coronato, e ch'essere forse potrebbe Esiodo suo contemporaneo. L'una delle due altre figure è il Genio del poeta, caratterizzato dalle grandi ali (chè così gli antichi usarono appunto di rappresentare i Genj); e l'altra essere dovrebbe l'Iliade caratterizzata dalla lunga lancia, cui tiene nell'una mano. Tale è l'interpretazione che ne dà il signor d'Hancarville, il quale aggiugne ancora che questa dipintura appartiene a' più bei tempi, e che tutte le figure ond'è composta, sono di uno stile grande ed eccellente. Il vaso fu trovato nel fiume Gela nella Sicilia. È noto che in quest'isola furono anticamente valentissimi fabbricatori di vasi di terra, e che lo stesso Agatocle era figliuolo di un vasellajo. Ma noi non dobbiam chiudere questo paragrafo senza fare qualche cenno della triplice lira di Pitagora da Zacinto, la più ampia e la più composta degli antichi strumenti da corda, e che da Artemone presso Ateneo ci viene così descritta. *Di molti antichi strumenti ci è pur ignoto se abbiano giammai sussistito: vuolsi tra questi annoverare il tripode di Pitagora Zacintio, l'uso del quale durò per breve tempo, o perchè riesciva difficile a maneggiarsi, o per qual si voglia altra ragione; certissima cosa è che passò presto in disuso, e quindi si rese a molti ignoto. Esso fu simile al tripode Delfico, da cui*

Omero colla lira

Lira di Pitagora

(1) Passeri, *Picturae etc. in vasculis etc.* Tom. II. Tab. CII. Saint-Non, *Voy. pittor. de Naples etc.* Tom. II. pag. 62.

prese il nome, e diede origine all' uso della triplice cetra. Imperocchè collocati tre piedi sopra una base versatile alla foggia di una sedia che su di sè stessa aggirasi, tese fra l' un piede e l' altro le corde, l' una dall' altra distanti lo spazio di un cubito, e dalla parte inferiore accomodati i bischeri, co' quali tendonsi le corde, e sui piedi aggiuntovi per ornamento un bacino, e sovrappostivi altri fregi, ne risultava un cotale strumento, che fu piacevole ed elegante ritrovato di quell' uomo, e che oltracciò mandava un suono più pieno e più copioso. Ad ogni intervallo era frapposto uno dei tre modi o tuoni, cioè il Dorio, il Lidio ed il Frigio: il musico assiso sul seggio a poca distanza dal tripode, eccitava dalle corde il suono, allungando la sinistra mano, e colla destra armata del plettro scuotendo le altre corde: qualunque dei tre tuoni avvenuto gli fosse di dover eccitare, girava col piede la base dello strumento per sè stessa agilissima, ed all' aggirarsi pronta; e tanta era la velocità delle mani, che se taluno non vedendone l' industria, ne ascoltava soltanto il suono, di leggieri persuadevasi di udire non un solo ma tre citaristi ad un tempo. Ma questo strumento, che fu in sì alta ammirazione, cadde tosto in dimenticanza dopo la morte di Pitagora (1). Ora l' erudito Bianchini crede d' avere scoperto una tale triplice cetra in un basso-rilievo sepolcrale del Museo Maffei in Roma, e non solo ne diede egli stesso la figura nel suo libro *Dei tre generi strumentali della musica degli antichi*, ma ne mandò altresì il disegno al Montfaucon (2). E tale è la cetra, che da noi ancora vien riferita nel *num.* 3 della Tavola 6.

Materia delle corde

Noi abbiamo fin qui ragionato a lungo intorno ai moltiplici strumenti da corda, per le ragioni già altrove addotte; cioè per essere state le cetere e le lire in pregio presso i Greci più che gli strumenti d' altra specie. Ma nulla di più noi sapremmo aggiugnere intorno alle

(1) *Athen.* Lib. XIV. cap. 9.

(2) Blanch. *De tribus etc.* Tab. V. Fig. II. Montf. *Supplém. de l' Antiq. expliq.* Pl. 76. Il signor Lefebure de Villebrune nella sua traduzione francese di Ateneo (*Paris, chez Lamy*, 1791 in 4.°) confonde col filosofo di Samo il Pitagora Zacintio inventore della triplice cetra, e vuole (ma con argomenti poco autorevoli) che la vera forma di tale strumento sia espressa nel tripode del basso-rilievo Romano rappresentante l'Apoteosi d' Omero. Veggasi ciò che intorno a quel basso-rilievo fu da noi esposto nell' articolo sulla *Religione*, pag. 468 Tav. 73.

corde ed alla materia ond'esse solevansi construire. L'ampiezza medesima di tal uso c'induce nondimeno a conchiudere col P. Martini, che i Greci *per la costruttura e uso de' loro strumenti superassero di gran lunga i nostri fabbricatori e sonatori nella cognizione teorica e pratica delle qualità delle corde, della misura, o sia grossezza e lunghezza delle medesime, della loro tensione, e fin a qual segno arrivar dovesse per rendere il giusto suono, e di checchesia altro necessario per dar perfezione ad ogni strumento. Certamente riguardo massimamente alle corde di metallo, qualunque siansi, convien dire fosse singolare la perizia de' Greci nello scegliere e distinguere le qualità e proprietà d'ognuna per rendere il suono più perfetto, e a qual misura di lunghezza o grossezza, e fino a qual segno di tensione potesser dare qualunque determinato suono. Tale cognizione non solo doveano i Greci avere, per rendere perfetto il suono, ma necessaria si rendeva, a fine di eseguire la varietà dei generi, o loro specie, e la diversità dei tuoni; la qual diversità difficile non era ad ottenersi, per essere tali strumenti da corda di qualunque specie, per sè stessi amovibili, e conseguentemente disposti a ricever mutazione nella tensione e nel suono delle corde, e ridursi così a qualunque tuono, genere o specie ch'essi volessero* (1).

Strumenti da percussione

Assai più antica che l'invenzione degli strumenti da corde e da fiato dee dirsi quella degli strumenti da percussione, chiamati κροουστὰ da' Greci, sebbene nella Greca musica introdotti in un'epoca non remota. Imperocchè dovendo alcuni di essi la loro origine al cupo rumore, cui mandano i corpi incavati e voti allorchè vengono battuti, ed altri al suono che naturalmente producesi dai corpi solidi allorchè gli uni vengono dagli altri percossi, essere dovea agli uomini agevolissima cosa il ridurre a battuta ed a concerto tali suoni o percussioni. Quindi è che della loro origine parlasi chiaramente nella Genesi; e quindi è pure che di essi trovasi l'uso ben ancora tra le più selvagge nazioni. Ma quanto alla Grecia, noi crederemmo di non andare totalmente lontani dal vero, se affermassimo che la prima introduzione de' concerti di tale specie di strumenti debbasi ai Cureti o Coribanti, o piuttosto alla danza armata che questi eseguivano in onore della madre degl'Iddii, bat-

(1) Martini, *Storia della Musica ec.* Tom. II. pag. 267.

tendo le armi e gli scudi (1). Dall'armonioso fragore dell'armi ripercosse era facile il passare ad un rimbombo non meno armonioso di altri strumenti dalla natura stessa suggeriti. Quindi è che tra i simboli di Cibele s'incontrano sovente i *timpani* ed i *cembali*, dei quali vuolsi inventrice la stessa Dea (2). Che che siasi però della loro origine, essi ridurre si possono a quattro specie principali, cioè al *cembalo*, al *timpano*, al *crotalo*, ed al *codon* o *tintinnabulo* (3).

Cembalo

Già avvertimmo altrove col Rubenio, non doversi confondere il *cymbalum* degli antichi, col *cembalo*, specie di timpano in uso anche nella moderna musica barbarica, o fragorosa. I *cembali* degli antichi pertanto consistevano in una specie di dischi, o di piatti composti di metallo e generalmente di rame, che insieme percossi rendevano un suono forte, acuto e penetrante. La loro figura perciò non era dissimile da quella tuttora in uso nelle musiche o bande militari (4). Essi venivano generalmente in diverse maniere maneggiati; e primieramente coll'imporvi l'intera mano nel manico fatto di cuojo o di metallo, siccome vedesi nel Fauno *num.* 4 della Tavola 6, tratto dalla Galleria di Firenze (5): in secondo luogo coll'inserirvi soltanto il pollice e l'indice per un anello loro annesso nella parte convessa, come nel *num.* 6 della medesima Tavola, dove veggonsi le braccia ed i cembali della danzatrice Ercolanense, già da noi riferita nell'articolo sulla *Danza*, Tavola 115 *num.* 1. Con un semplice anello, e di forma assai concava, sono i cembali *num.* 9 della stessa Tavola 6, tratti dall'Ercolano. Essi furono dal signor Mongez nell'*Enciclopedia me-*

(1) Veggasi ciò che abbiamo detto intorno alla *Pirrica*, nell'articolo della *Milizia*, pag. 290, e nell'articolo delle *Danze*, pag. 774.

(2) Diod. *Biblioth.* Lib. III. Lucret. Lib. II. v. 618. Catul. *Carmin.* 61 v. 19. Ovid. *Metam.* Lib. IV. v. 389.

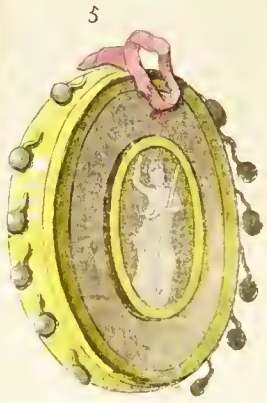
(3) Laur. Pignor. *De Servis.* Barthol. *De tibiis veter.* Pitiscus, *Lexic.* Ficoroni, *Masch. scen.* Blanchin. *De trib. generib. Instrum. etc.* Fra gli strumenti di percussione in uso nella Grecia noi non abbiamo compreso il *sistro*, perchè questo era tutto proprio dell'Egitto, d'onde passato era ai Greci ed ai Romani insieme coll'Egiziana superstizione. La sua forma può nondimeno vedersi nella Tav. 114, nell'articolo delle *Danze*.

(4) Servio nei commenti al IV. dell'Eneide, v. 64 così scrive: *Cymbala similia sunt hemicyclis coeli, quibus cingitur terra.* E S. Agostino in Psal. 130: *Cymbala invicem se tangunt, ut sonent: ideo a quibusdam labiis nostris comparata sunt.*

(5) *Mus. Florentin.* T. III. Statuae Tab. LVIII.

8

J



5

todica impropriamente presi per due *tintinnabuli*, o campanelle, contra l'opinione de' chiarissimi Accademici Ercolanensi. Dalla loro stessa figura assai larga (giacchè le campanelle degli antichi appajono ne' monumenti costrutte quasi alla foggia di coni o di pere larghe) non meno che dal subietto della pittura in cui trovansi effigiate, si fa bastevolmente chiaro l'equivoco dell' archeologo Francese. In alcuni marmi veggonsi pure i cembali senza anello o manubrio alcuno. In tal caso tenevasi stretto tra le mani l'emisfero tutto.

Il *timpano*, τύμπανον, corrisponde a quell' istrumento che impropriamente *cembalo* dicesi da' Toscani, e *tamburello* nella comune lingua d' Italia (1). Esso, secondo gli eruditi, era di due specie; l'uno *grave*, e questo talvolta di rame o di bronzo coperto con pelli, che forse teneva il luogo de' moderni *timballi*; l' altro *leggiero*, che consisteva in un cerchio di legno coperto dall' una parte con pelle, quasi simile ad un *crivello*, e talvolta nella sua circonferenza adorno di mobili e strepitose laminette di rame. Il *grave* si batteva con bastoncelli; il *leggiero* si percuoteva colla palma o colle dita, oppure si scoteva in aria a voto (2). Varj di siffatti strumenti furono già da noi riferiti specialmente nelle Tavole appartenenti alle *Danze*. Nel *num.* 3 della Tavola 5, è rappresentato un Genio, che colle dita sta percotendo un timpano leggiero. Esso è tratto dalla seconda collezione dei vasi Hamiltoniani. Il timpano *num.* 5 della Tavola 6 è adorno di sonagli e di eleganti pitture, ed appartiene al Museo Ercolanense (3). I *crotali* distinguevansi in diverse specie. Alcuni erano piccioli, alle nostre *nacchere*, o *castagnette* somiglianti, e

Timpano

Crotali

(1) Lo Scoliaste d'Aristofane nel Pluto e lo Suida fanno derivare la parola τύμπανον da τύπτειν, *percuotere*, appunto perchè il timpano leggiero si batteva colle mani ed il grave co' bastoni. Veggasi l'*Agostini*, Gem. ant. P. I. pag. 30.

(2) In un basso-rilievo pubblicato dal Muratori, *Thesaur. Inscript.* Tom. I. col. XXXI. vedesi Cibele che sta percuotendo il suo timpano con uno staffile guernito di ossa di montoni.

(3) Alla specie dei *timpani* piuttostochè a quella dei *cembali* apparteneva il *rombo*, proprio de' Baccanti e di cui parlato abbiamo nell'articolo sulle *Danze*. Esso consisteva in un cerchio di legno o di bronzo vuoto, ossia senza che sopra vi fosse stesa pelle alcuna, ma con sonagli all' intorno: veniva percosso con verghe di metallo se di bronzo, e scosso nell' aria se di legno. Vedi il Vossio *Etym.* in *Trochus*, ed in *Rhombus* ed il Mercuriale *Art. Gymn.* III. 8.

formati di conchiglie, di picciole ossa, od anche di legno: stretti fra le dita ed insieme percossi mandavano una specie di suono o di strepito, come a'dì nostri ancora praticarsi suole nelle danze di carattere Spagnuolo. La vera loro figura vedesi in una delle Menadi del basso-rilievo *num.* 8, Tavola 6, tratto dalle sculture della villa Pinciana (1). Altri consistevano in una canna fessa al lungo con tale artificio, che colle mani agitata o percossa rendeva una specie di suono (2). Sembra che questo strumento convenisse per la sua semplicità ai fanciulli, i quali ne usavano danzando. Tale è il crotalo che vedesi nella mano del Genietto *num.* 7 della stessa Tavola 6, tratto dalle pitture Ercolanensi.

(1) Tom. I. Stanza II. N.° 10. Nella Tavola 115 *num.* 7, dell'articolo sulle *Danze* vedesi una ballerina coi *crotali* del tutto simili alle *nacchere* moderne.

(2) Lo Scoliaste di Aristofane *in Nubib.* dice che il *crotalo propriamente è una canna spaccata, ed acconciata in modo, che faccia suono, se alcuno colle mani la scuota, come chi voglia fare dello strepito.* Veggasi anche Suida in *κρόταλον.*

Alcuni pensarono potersi la vera figura dei *crotali* della prima dell'anzidette specie ricavare da un luogo di Plinio IX. 35, dove leggesi: *hos (margaritarum elenchos fastigata longitudine, alabastrorum figura, in pleniorem orbem desinentes) digitis suspendere, et binos ac ternos auribus, feminarum gloria est. Subeunt luxuriae ejus nomina . . . . . siquidem* crotalia *appellant, ceu sono quoque gaudeant, et collisu ipso margaritarum.* « Parla (soggiungono qui opportunamente gli Accademici Ercolanensi, Tom. I. pag. 112) dunque Plinio delle perle lunghe e grandi, simili a' vasi di unguento, o (per dirlo alla nostra maniera) a una pera o ad una pina, e soggiugne che queste perle chiamansi dalle dame Romane *crotalia*, cioè *piccoli crotali.* La ragione di ciò era (diceasi) perchè se una di queste perle si fosse segata per lungo, avrebbe formato un pajo di piccoli crotali Per una simile considerazione lo stesso Plinio nel medesimo *cap.* dice che altre margarite diceansi *timpani*, scrivendo: *quibus una tantum est facies, et ab ea rotunditas, aversis planities, ob id* tympania *nominantur . . . . . .* Posta questa spiegazione, (che sussista) differivano i crotali da' cimbali soltanto in ciò, che la figura de' primi era bislunga e simile ad una mezza pera; i secondi erano perfettamente rotondi . . . . Il Vossio, *Etymol.* in *crotalum*, lo fa derivare da *κροτέω*, *pulso . . . . .* La cicogna da P. Sirio chiamasi *crotalistria*, perchè battendo le due ossa del becco fa suono. Più generalmente Eustazio, *ad Iliad.* V. dice chiamarsi *crotalo* un vaso di creta, o di legno o di bronzo, che si tiene tralle mani per far suono ».

Agli strumenti di percussione appartiene pure il tripode da noi riferito nella danza delle Grazie, Tav. 116 *num.* 4, e su cui il figliuolo di Venere sta in leggiadra attitudine battendo con una specie di nacchere; e ad essi appartengono altresì i *tintinnabuli* ossia le campanelle, di cui facevano frequente uso nelle loro orgie i seguaci di Bacco, e di cui antichissima è l'invenzione (1). Varie se ne veggono ne' musei, e specialmente nell'Ercolanense (2) dal quale sono tratte le due figure *num.* 10 Tavola 6. E non solo esse incontransi pendenti da lampane e da altri arnesi, ma talvolta si veggono appese circolarmente al petto ed alle reni de' Baccanti. In un baccanale del vol. IV. del Museo Capitolino, Tavola 79, scorgonsi un Satirello ed un Fauno con siffatto doppio ordine di campanelle. Anche il Passeri crede di ravvisare tali strumenti sparsi sulla sopravveste di una donna nella Tavola 102 del vol. II. delle pitture de' vasi Etruschi da lui descritte. Ed alle orgie di Bacco ben convenivansi le campanelle, atte più che qual si voglia altro strumento a produrre strepito assordante o clamoroso. Quindi è che le veggiamo sovente sui sarcofagi scolpite insieme ai tirsi ed alle cassette mistiche, ad oggetto d'indicare che il defunto stato era iniziato ne' misterj di Bacco. In fatti in un epigramma Greco riferito dal Fabretti ed inciso sopra una tomba, in ciascun angolo della quale era fra gli altri simboli di Bacco anche una campanella, leggesi che il fanciullo ivi seppellito già stato

Tintinnabuli o campanelle

(1) L'uso delle campanelle ascende sino ai tempi di Mosè, che forse già trovato l'avea fra gli Egizj stabilito. *Tintinnabulum* (dice il Laurenzi *de praeconib. cithar. fist. ac tintinnab.* nel Tesoro del Gronovio, vol. VIII. col. 1469) *nomen fictum a sono, quem edit vas aeneum, cujus inventum antiquisimum* (*nos* campanam, *seu* nolam *dicimus*) *vel Mosis tempore, teste Josepho, III.* Antiquitatum. *Princeps enim sacerdotum superinduebatur tunica hyacinthina, ex cujus fimbriis tintinnabula pendebant, quae sonitum ederent, cum ille esset Sancta Sanctorum ingressurus. Auctor hujus tamen ignotus* Il loro suono avea luogo anche ne' funerali e nelle *purificazioni*, siccome avverte lo Scoliaste di Teocrito, perchè credevasi *avertens spectra et Daemonum ludibria*, cioè atto a rimovere gli spettri e le malie de' perversi Genj Presso i Greci dicevansi Κωδωνοφόροι, *portatori di campane*, coloro che con tali strumenti precedevano le pompe funebri.

(2) Bronzi, vol. II. Tav. 95 e segg. I campanelli in queste Tavole pendono da lampane rappresentanti oscenissimi Priapi.

Croupezia

era ne' misterj ascritto (1). Debbesi finalmente riporre tra gli strumenti di percussione la κρουπέζια, detta *scabillum* dai Latini, già da noi altrove mentovata (2). Essa consisteva in una specie di grande sandalo, talvolta di ferro, ma più comunemente di legno, nel qual caso aveva nella sua maggiore grossezza una fenditura, in cui collocavansi due crotali con artifizio sì fatto che al levarsi od all'abbassarsi del piede veniva l'uno contra l'altro fortemente percosso. Veggasi il Fauno *num.* 4 della Tavola 6. Tale istrumento era proprio non solo dei Baccanti, ma ancora de' maestri che nel teatro a' musicali concerti presedevano; perciocchè questi battendo ossia regolando colla *croupezia* il canto ed il suono, ne determinavano la misura del tempo. Tali maestri o direttori della musica chiamavansi *Mesocori* (3).

Confronto della Greca colla moderna musica istrumentale

Pria di andar più oltre cade qui in acconcio un'osservazione, la quale nasce dalle cose che intorno agli strumenti abbiamo fin qui disputato; essere cioè la musica nostra per la moltitudine degli strumenti d'arco, di fiato e di percussione a quella de'Greci superiore. Imperocchè gli stessi Greci scrittori non ci nascondono in ciò la povertà loro, della quale sembra anzi che si vantino, benchè, giusta l'avviso del chiarissimo Padre Sacchi, con poco legittime ragioni. Platone ed Aristotile affermano avere i lor maggiori riprovato le *Pettidi*, i *Barbiti*, e quegli strumenti *che unicamente riguardavano a lusingare l'udito*; *gli Eptagoni*, *i Trigoni*, *le Sambuche*, *e tutti quelli cui bisogna il lungo esercizio d'abile e presta mano* (4). Che anzi, secondo l'avviso di Platone, gli strumenti della nobile musica e sublime ridursi doveano tutti alla lira ed alla cetra. Gli strumenti da corda in oltre, non meno che quelli da fiato, erano con tale semplicità costruiti che servire non poteano che ad un sol genere o ad un sol modo. Laonde non era possibile il fare sur un medesimo strumento i passaggi da un genere o da un modo all'altro.

(1) Fabretti, *Inscript. antiq.* cap. IV. pag. 425.

(2) Κρουπέζια da χρούω, *pulso*, *batto* e πέζα, *pianta del piede.*

(3) Vedi Barthol. Lib. III. cap. 4. Convien credere che tali maestri, o regolatori de' concerti musicali godessero di un certo nome, poichè nelle antiche iscrizioni trovasi di essi onorevole menzione. Vedi Fabretti, *Inscript. ant.* cap. IX. N.° 4, e Doni, *Inscript.* Class. VIII. N.° 42 e Barthol. *de tibiis etc.* Lib. III. cap. 4.

(4) Aristot. *Polit.* cap. IV. Plat. *de Repub.* Dial. III.

Quindi è che, secondo Aristide Quintiliano, il sonatore era costretto a tener pronte più lire o più tibie, giusta i generi e i modi diversi, da sostituirsi con somma destrezza le une alle altre. Ma la moltiplicità stessa delle tibie nulla aggiugnere potea all'armonia di un concerto; giacchè ciascuna di esse, secondo la sua particolare forma, era destinata ad un determinato scopo o soggetto, sia sacro sia profano, siccome già veduto abbiamo. Tale fu ancora la sentenza di tutta la nazione, sentenza che a' tempi di Orazio conservavasi (1). Ma chi mai vorrà sì di leggiero con tali e tanto singolari opinioni convenire? Dovranno dunque rifiutarsi alla musica istrumentale la varietà e la ricchezza, che tanto si apprezzano nell'arti belle? Ottimo perciò ci sembra il ragionamento, con cui il già lodato P. Sacchi sostiene l'eccellenza della moderna musica istrumentale sulla tanto decantata de' Greci: *Alcuno ha temuto* (dice egli) *che gli strumenti aggiunti alle composizioni vocali sempre nuocano*; *perchè dicono, che quanto cresce il diletto dell'orecchio, tanto in quelle dee scemare la virtù di commovere gli animi*; *ma io sono di contrario sentimento, e mi rendo certo, che dove gli istrumenti sieno governati con avvedimento, non solo non toglieranno alle parole la forza del movere, ma gran parte loro ne aggiungeranno; perocchè la dolcezza della sinfonia andando avanti risveglia altrui all'attenzione*; *e penetrando e quasi mollificando gli animi, li prepara. Quindi le parole che sopravvengono, quasi suggello in calda cera, profondamente s'imprimono con molto maggior forza commovendoli, che fare non potrebbono, se gli animi dalla forza degli istrumenti preparati innanzi non fossero. Ma sono gli istrumenti nella musica utilissimi per un'altra ragione, cioè perchè rendono la esecuzione molto più facile. E chi non sa, quanto difficile cosa*

(1) Orazio descrivendo un solennissimo banchetto non fa che aggiugnere le tibie alla cetra. *Epod.* IX.

Sonante mistum tibiis carmen lyra,
Hac Dorium, illis Barbarum?

Il canto detto *barbaro* dal poeta era probabilmente il *Frigio* od il *Lidio*, discordante dal *Dorio* nel tuono e nel ritmo della cantilena. Orazio nella sua poetica biasima ancora l'aggiugnimento di alcune voci fatte alla tibia ed alla cetra poco tempo prima dell'età sua.

sia il cantare sicuramente a libro, senza l'ajuto degli istrumenti? Ma il rimbombo della sinfonia porge altrui il giusto suono della voce, ed ajuta a procedere in giusto tempo; cosicchè col sostegno loro molte voci ottimamente cantano, che altrimenti non potrebbono reggersi, nè sostenersi in alcun modo. Riempiendo finalmente la sinfonia da sè molti spazj, dona luogo al cantante di respirare, e così togliesi via la fatica e lo stento, il quale, dove apparisca, eziandio a' più artificiosi cantori fa perdere la grazia . . . . . E se pure per ben sostenere e regolare la voce umana è utile la cetra, perchè altrettanto e più, secondo i diversi casi, non potrà giovare quando il flauto o la tromba, e quando l'arpa e la vivuola, o qualunque altra maniera d'istrumento? . . . . . Nella costanza adunque, che i Greci dimostrarono nel falso loro sentimento, io veggo quella ripugnanza, che tutte le genti hanno, o sieno rozze o colte, a mutare consuetudini (1). Nè contra l'autorità di questi antichi filosofi, od a favore della musica istrumentale dei Greci, aver dee forza alcuna l'asserzione del Bartolini e del Padre Martini, i quali attenendosi allo storico Vopisco dicono che nei cori delle commedie e delle tragedie, oltre gli strumenti da corda e da percussione essere soleano cento *Salpisti*, o sonatori di trombe, cento *Camptauli* o sonatori di tibie curve, cento *Corauli* e cento *Pitauli*. E di fatto a che giovar poteano in tale concerto le cetre, la cui dolce e varia armonia rimasta sarebbe soffocata dal clangore di tante trombe e di tante tibie e dal trambustio o rimbombo de' timpani e de' cembali? Come mai colla sola *croupezia* regolare il tempo di tanti e sì romorosi strumenti? Cotale strana unione, anzi che produrre un armonioso concento, assordar dovea l'orecchio degli uditori con una barbara monotonia, ciò che infatti ebbe a sospettare lo stesso Bartolini. Ma Vopisco (oltrecchè è storico di non molta autorità, e scrisse in tempi di troppo posteriori all'epoca, di cui ragioniamo, appartenendo egli al secolo IV. dell'Era Volgare) non parla punto di tale concerto come di cosa usitata, ma come di un nuovo e memorabile ritrovamento degli Imperatori Numeriano e Carino, ond'adescare e vie più sorprendere il popolo Romano. Sta pertanto ferma l'asserzione contra la povertà della musica istrumentale de' Greci.

Il Bartolini ed il Martini confutati

(1) *Della natura e perfezione della antica Musica*, pag. 73 e segg.

Sistema, o teoria della musica dei Greci.

Non ci ha forse quistione più malagevole a sciogliersi, quanto quella che risguarda la teoria, od il sistema della musica dei Greci. Con singolare fatica ed erudizione sonosi in ciò adoperati molti eruditissimi uomini, e fra questi specialmente lo Zarlino, Vincenzo Galilei, padre del grande filosofo, il Meibomio ed il Doni. Ma sebbene le lettere e l'erudizione vadano a questi dottissimi uomini sommamente debitrici per la luce ch'eglino sparsero sugli oscurissimi libri degli antichi scrittori di musica; poco nondimeno le loro fatiche giovarono a trarre dalle tenebre la parte scientifica, da cui viene costituita l'essenza dell'arte. Per la qual cosa può dirsi che la vera teoria della musica degli antichi giaccia tuttora ne' più reconditi misterj ascosa (1). Ben altrimenti anderebbero le cose, se di que-

Oscurità intorno al sistema della musica dei Greci

(1) Non sarà a' nostri leggitori discaro, che vengano qui indicate le principali opere, che si possono consultare intorno al sistema musico dei Greci. E cominciando dalle opere degli antichi scrittori Greci, la più compiuta collezione di esse è quella del dottissimo Meibomio col titolo: *Antiquae musicae auctores*, gr. lat. *Amst.* 1652. Essa comprende le opere di Aristosseno, di Euclide, di Nicomaco, di Alipio, di Gaudenzio, di Bacchio, di Aristide Quintiliano, di Marziano Min. Felice Capella. — Un'altra collezione venne pubblicata in Oxford da Gio. Willis, la quale contiene 1.° i libri armonici di Claudio Tolomeo coi commentarj di Porfirio, 2.° l'*Armonica* di Manuele Briennio. Le collezioni del Gogavino e del Meursio sono ora cadute in dimenticanza. — Molti articoli intorno alla musica degli antichi Greci trovansi pure nelle opere di Aristotile (*De Audibilibus*: *Problem.* sect. XIX. *Politic.* cap. 3, 5, 6 e 7) in Athen. *Deipnosoph.* Lib. I. cap. 7 e 13. Lib. III. cap. 25 e 26. Lib. IV. cap. 1. Lib. VI. cap. 5 e segg. — in *Heronis spiritalia* trovasi la migliore descrizione dell'organo idraulico — nelle opere di Luciano, *Harmonid*: dialogo degli Dii, ed opuscolo sulla danza — nella descrizione della Grecia di Pausania, nell' *Onomasticon* di Polluce, nel trattato di Stefano Bizantino, *de urbibus*, nello Suida, in Fozio ec. L'opuscolo di Plutarco, *de Musica*, è il solo libro istorico, che dagli antichi ci sia stato trasmesso intorno alla musica de' Greci. A questi si possono aggiugnere le seguenti; Mich. Pselli *de Musica compendium exactissimum*, etc Sext. Empiricus *adversus Musicos* — Theonis Smyrnaei Platonici, *eorum, quae in ma-*

st'arte fosse sino a' tempi nostri pervenuto alcun monumento. Noi allora giudicar potremmo di essa con quella medesima asseveranza, onde sogliam far uso nel ragionare della poesia e dell'arti sorelle, delle quali tanti e sì sublimi avanzi ci furono dall'antichità tramandati. Imperocchè pochissimo o nessun sussidio trarsi potrebbe dai vantati frammenti, che dell'antica musica furono più volte pubblicati; quand'anche fossero essi autentici e di fede degnissimi. Tali avanzi servono di accompagnamento a tre inni attribuiti ad un poeta Greco per nome Dionisio, ed intitolati il primo a Calliope, il secondo ad Apolline ed il terzo a Nemesi (1). Essi furono per la prima volta pubblicati colle lor Greche note musicali nel

Frammenti di antica musica

thematicis ad Platonis lectionem utilia sunt expositio. Tra gli autori moderni possono consultarsi — Lamb. Alardus, *de Veterum Musica* — Joh. Albert. Bannus, *Deliciae Musicae veteris* — Barthelemy, *Entretiens sur l'état de la Musique grecque vers le milieu du quatrième siècle avant l'ère vulgaire* — Blainville, *Histoire générale, critique etc. de la Musique* — La Borde, *Essai sur la Musique etc.* — Burette ne' tomi IV., V., VIII., X., XIII., XV., e XVII. della Storia dell'Accademia delle iscrizioni e belle lettere — Burney, *General history of Music. Lond.*, 1776-1783, 4 vol. in 4.° fig.° Sethus Calvisius, *de initio et progressu Musices*, *Lips.*, 1600, in 4.° — Jo. Bapt. Donius, *de Praestantia Musicae veteris* — Franchini Gafori, *de Harmonia Musicor. instrumentorum Mediol.*, 1518, in fol.° — Ant. Eximene, *Origine e regole della Musica etc.* — Hawkins, *General history of the science and practice of Music. Lond.*, 1776, in 4.° — Athan. Kircher. *Musurgia* — Martini, *Storia della Musica ec.* — Mersenne, *Harmonicorum libri etc.* — Sacchi, *Della natura e perfezione dell' antica Musica ec.* — Vinc. Galilei, *Dialogo della Musica ec.* — Zarlino, *Istitutioni armoniche ec.* Rousseau, *Diction. de Musiq.* — Roussier, *Mémoire sur la Musique des anciens.* Si ommettono molte altre opere, le quali non altro contengono che quasi le stesse dottrine degli autori da noi citati. Ma non debb' essere dimenticato il *Discorso sulla origine, progressi e stato attuale della Musica Italiana di Andrea Majer Veneziano* (*Padova*, 1821, in 8.°) nella cui prima parte ragionasi dell' antica musica con molta critica e precisione.

(1) Sedici sono i poeti Greci conosciuti sotto il nome di Dionisj, ed annoverati dal Crasso nella sua Storia de' poeti Greci, nè si saprebbe a quale di essi appartener possano i tre inni. L' inno a Nemesi viene d' altronde attribuito a *Mesodme*, o *Mesomede* da Giovanni di Filadelfia, scrittore Greco, che vivea sotto l'impero di Giustiniano, e di cui trovansi varj frammenti in un codice della R. Biblioteca di Parigi. Egli parlando di Nemesi cita due versi di questo medesimo inno.

1581 a Firenze da Vincenzo Galilei nel suo dialogo *della musica antica e moderna.* L'editore afferma d'avergli avuti da un gentiluomo Fiorentino, da cui stati erano esattamente trascritti da un codice Greco della Biblioteca del Cardinale di S. Angelo, il qual codice conteneva i trattati di musica d'Aristide Quintiliano e di Briennio. Ercole Bottrigario nel suo discorso armonico intitolato il *Melone*, impresso a Ferrara nel 1602 fa menzione de' suddetti inni, e ne riporta alcuni frammenti ridotti alle note della moderna musica, ma con non pochi errori d'impressione. Questi medesimi inni colle stesse note musicali furono pure ritrovati nell'Irlanda in un prezioso manoscritto tra le carte del celebre Usserio, e vennero riprodotti colle stampe in Oxford l'anno 1672, alla fine di una Greca edizione delle poesie di Arato. Finalmente essi furono altresì scoperti in un codice Greco della R. Biblioteca di Parigi unitamente ai trattati di musica di Aristide Quintiliano e di Bacchio il seniore. Il benemerito signor Burette nell'anno 1720, dopo d'aver confrontato colla Parigina le due edizioni di Firenze e di Oxford e di averne riscontrate le differenze, arricchì i tre inni con eruditissime osservazioni aggiugnendo le moderne alle note Greche (1). Agli anzidetti tre avanzi della musica Greca aggiugnere si dee quello pubblicato per la prima volta dal Kirchero nella sua *Musurgia* impressa a Roma nel 1650 in fol.° Questo scrittore dopo d'aver posto ad esame i caratteri o le note dell'antica musica Greca conservateci da Alipio, credette di dar compimento all'opera sua coll'aggiugnere un brano di essa musica, da lui scoperto nella libreria del monastero di S. Salvatore presso di Messina. Cotale brano, che fu poi riferito anche dal signor Burette in un'aggiunta alla già citata dissertazione, contiene i primi otto versi della prima *Pitica* di Pindaro, superiormente accompagnati da quella specie di antiche note musicali, che da Alipio diconsi al modo *lidio* appartenenti. Di tali otto versi i primi quattro non hanno che le note della musica vocale. Gli ultimi quattro compongono una seconda serie di canto, alla cui testa leggesi χόρος εἰς κιθάραν, e sulle parole di ciascun verso sono scritti i caratteri proprj della musica istrumentale; ciò che secondo lo stesso signor Burette, dimostra che il secondo canto era

Frammento di musica in un inno di Pindaro

(1) *Dissertation sur la Mélopée de l'ancienne musique. Hist. de l'Acad. R. des inscriptions etc.* Tom. V.

non solo dalle voci eseguito, ma eziandio accompagnato da una o più cetere all'unisono od all'ottava delle voci. Il canto è semplicissimo, perciocchè non si aggira che sopra sei suoni differenti. Ma quali prove si hanno mai dell'autenticità di questi quattro frammenti? Chi mai oserebbe con tutta l'asseveranza affermare che le note musicali loro sovrapposte opera fossero di alcun Greco maestro, piuttosto che di qualche musico o scrittore de'bassi secoli, e fors'anche di qualche monaco, quando parlar si voglia specialmente di quelle agli otto versi di Pindaro sovrapposte? Quale idea potremmo noi formarci della tanto decantata musica de' Greci, se argomentar volessimo dalle cantilene di questi frammenti? Le canzoni dei selvaggi del Canadà hanno al certo una modulazione assai più soave e melodiosa, siccome coll'Eximeno anche il signor Ginguené acconciamente si esprime (1).

Inno a Calliope

A vie meglio confermare il nostro assunto abbiam creduto bene di qui riferire nella Tavola 7 il primo dei suddetti inni, cioè quello a Calliope, come trovasi nella Dissertazione del signor Burette, cioè colle note musicali sì greche che moderne. Le greche non altro sono che le lettere alfabetiche sovrapposte alle note moderne in due linee, la prima delle quali indica le note del codice

(1) La quistione intorno al sistema della musica Greca ci rimarrà sempre indecisa, finchè non si scopra alcun autentico monumento, in cui esso sistema sia esposto non colle note sovrapposte a pochi versi, ma con una serie di moltiplici caratteri che presentino evidentemente all'occhio i ritmi, i tuoni e le diverse melodie. Finora si è indarno sperato di trovare intorno a ciò alcun sussidio ne' papiri Ercolanensi. Il libro di Filodemo scoperto fra essi, e posto alla luce in Napoli nel 1793, non altro contiene che un trattato della musica, o piuttosto una discussione filosofica, con cui cercasi se la musica sia degna di lode anzi che di vitupero.

Il voler poi tracciare un tal sistema su ciò che ne hanno scritto gli autori Greci, è lo stesso che il voler camminare a tentone con pericolo di precipitare ad ogni istante. *È curiosa in tale proposito* (dice il signor Majer) *la burla fatta da Cristina Regina di Svezia al dotto Meibomio. Mentr' egli trattenevasi alla sua corte, le venne in capriccio d' ordinargli di comporre una Messa, secondo le regole degli antichi precettori di musica da lui tradotti e sapientemente commentati. Venuto il giorno, in cui doveasi eseguire la sua Messa, non fu possibile il farlo, perchè i cantanti, i sonatori e gli uditori vennero tutti assaliti da un riso inestinguibile, e simile a quello delle Deità d' Omero.* Discorso ec. pag. 44. N. (1).

Ditirambo a Calliope

1. Ἄ – ειδε, Μδσά, μοι Φίλη, 2. Mol-pês d'émês Katar Khou. 3. Aurê
A – éide, Mousa, moi philê,

3. Aurê dê Sôn apâl Sê ôn

dê Sôn ap' al – Sê ôn, 4. É – mas pherê – nas donêi – tô. 5. Kallio –

6. ti terpnôn Kai' Sophê

– pei-a So-phâ, 6. Mousôn proca – taghê – ti ter – pnôn, 7. Kai Sophê musto-do-

8. Dêli-ê Pai-an

-ta – 8. Lâ – tous gorê Dê – li – ê' Pai – an. 9. Eü – mê – néis pares-tê moi.

Sistema dell'antica Musica greca pei tre generi, sul modo più basso, od Hypodorion

1. Tetracordo
2. Tetracordo corg. al 1.
3. Tetracordo corg. al 2.
4. Tetrac. disg. dal 3.
3. Tetrac. disg. dal 2.
4. Tetrac. corg. al 3.

Sistema dell'antica Musica pel genere dia-tonico, sul modo Hypodorion

Sistema dell'antica Musica pel genere dia-tonico, sul modo Lidio, colle sue note

Parigino, la seconda quelle dei codici di Oxford e di Firenze. Abbiam creduto altresì cosa opportunissima il riprodurre il testo dell'inno colla traduzione letterale.

ΕΙΣ ΜΟΥΣΑΝ, ΙΑΜΒΟΣ ΒΑΚΚΕΙΟΣ.

ALLA MUSA, GIAMBO BACCHICO.

Ἄειδε, Μοῦσά, μοι φίλη,	*Canta, Musa, a me cara,*
Μολπῆς δ' ἐμῆς κατάρχου,	*E al mio metro dà principio:*
Αὔρη δὲ σῶν ἀπ' ἄλσεων	*L' aura de' tuoi boschi*
Ἐμὰς φρένας δονείτω·	*La mia mente scuota:*
Καλλιόπεια σοφά,	*Calliopea saggia,*
Μουσῶν προκάταγέ τι τερπνῶν,	*Delle piacevoli Muse alcun dono adduci;*
Καὶ σοφὲ Μυστοδότα,	*E tu, saggio de' misterj iniziatore,*
Λατοῦς γόνε, Δήλιε, Παιάν,	*Di Latona figlio, Delio, Peane,*
Εὐμενεῖς πάρεστέ μοι.	*Benevoli assistetemi.*

Osservazioni intorno alla musica di tali inni.

Due sole delle molte osservazioni del signor Burette intorno a questo ed agli altri due inni ci sembrano meritevoli d'essere qui riferite, perchè allo scopo nostro conducenti. Ed in primo luogo egli è d'avviso che la loro cantilena fosse sul modo *lidio*, perchè sta racchiusa nei limiti delle due ottave, onde formar doveasi l'estensione di questo modo, ch'era il decimo dei quindici ammessi dagli antichi, contando dal basso all'alto. È noto che tali quindici modi non in altro fra loro differivano che in un semituono. Laonde supponendo che la più bassa corda del modo più grave, ch'era lo *hipodorio*, rispondesse al *la* dell'ottava la più bassa de' nostri gravecembali ordinarj, ne viene per conseguenza che la più bassa corda del modo *lidio* corrisponderebbe al *fa-diesi* della seconda ottava di questi medesimi strumenti, e la sua corda più acuta al *fa-diesi* della nostra ultima ottava; ciò che comprende l'estensione di due ottave, nelle quali, secondo il signor Burette, l'antico sistema di musica era contenuto. Questo scrittore aggiugne che a traverso della semplicità di tali cantilene, che hanno qualche somiglianza col canto fermo delle nostre chiese, si scorge che il compositore colla disposizione dei suoni ha voluto far sentire qualche volta l'espressione delle parole. « In questa musica (così egli si esprime) si scorgono di più alcuni portamenti di voce indicati da due note, che ad una medesima sillaba corrispondono, e che si seguono per gradi ora

congiunti, ora disgiunti, talvolta lontanissimi l'uno dall'altro, come d'una *sesta* ed anche d'una *decima*; ciò che nel canto semplice è assai straordinario ». La seconda osservazione del signor Burette è, che la modulazione di questi inni presenta un giro sì poco atto ad essere da più parti accompagnato, che sarebbe pure difficilissima cosa l'aggiugnervi un basso che fosse sopportabile. « Ciò è appunto (così egli continua) che io stesso ho riconosciuto coi tentativi, che ho voluto farne; e questa circostanza può servire a persuadere ogni spirito scevro da prevenzione, che i musici dell'antichità componendo i loro canti non si avvisarono punto di rendergli atti a sostenere un accompagnamento come il nostro; ma ch'essi solo pensavano a rendergli espressivi e commoventi, senza prendersi cura se ad essi applicare si potesse un contrappunto, di cui eglino apparentemente non eransi giammai avveduti, o di cui forse si curavano ben poco ».

Giudizio intorno a tali frammenti

Il saggio da noi qui riferito ci dà certamente della musica dei Greci un'idea sì miserabile, che d'uopo sarebbe concedere ciò che il signor Burette asseverantemente afferma, essere cioè stata la Greca musica priva d'ogni armonia e poverissima di modulazioni. Ma supposta ancora l'autenticità degli anzidetti quattro frammenti, chi mai ci assicura ch'essi nella riduzione alle note della musica moderna stati non sieno in alcun modo sfigurati e nel ritmo e nella melodia? Tale è appunto il sospetto di un ingegnoso e dottissimo Spagnuolo D. Antonio Eximeno, che nello studio della musica fece uso mai sempre di una rigida filosofia e di una somma sagacità di gusto (1). Ora egli con gravi argomenti dimostra, che tutta la dottrina di quell'erudito Accademico non ha agli occhi del buon senso la forza che trovasi in questa semplice riflessione: *Possibile che i Greci, il gusto de' quali fu sì squisito in tutte le arti, sia poi stato sì barbaro riguardo alla musica, a cui più che a tutte le altre discipline rivolsero gli studj, la coltura, e persino le leggi*? I Greci parlavano una lingua sommamente dolce, che piegavasi alle più dilicate modulazioni ed alle più variate divisioni del tempo. Essi erano fecondissimi in affetti ed in sentimenti, che industriavansi d'esprimere per mezzo della poesia e della musica, e

(1) *Dell' origine e delle regole della musica, colla storia del suo progresso, decadenza e rinnovazione.* Roma, 1774, in 4.°

che di fatto sino a noi trasmisero in poesia espressi con un modo inimitabile. Che se parlisi specialmente degli Ateniesi, il più dilicato popolo della Grecia, sappiamo ch'essi ogni giorno come inconcusso principio stabilivano, che il piacere d'una sensazione debbe a tutte le verità della morale preferirsi. Ora se della musica loro giudicar dovessimo dai quattro supposti frammenti, converrebbe conchiudere ch'eglino non sono mai giunti a ciò, che fare suolsi dai nostri più grossolani contadini. Saffo, quella sì appassionata poetessa, sì di fuoco e d'entusiasmo piena; Pindaro, quel Lirico sì sublime, sì erudito, avrebbero mai espressi i loro sentimenti colla cantilena delle nostre *antifone* e de'nostri *graduali*? Il signor Burette dal grande uso che i Greci facevano del *tetracordo* crede di trarre un forte argomento a dimostrare ch'essi non aveano alcuna nozione del *contrappunto*, e che quindi ogni lor canto accompagnavano all'unisono. Ma oltre il *tetracordo* quanti altri strumenti non ebbero poi i Greci a sette, a dieci e più corde? Noi altronde non siamo finora istruiti bastevolmente intorno alla maniera, con cui essi traevano il suono dagli strumenti da corda. E quale argomento i nostri stessi nepoti dedurre potrebbero contro dell'odierna musica, se avessero a giudicare dal nostro violino, il quale non ha che quattro corde? Non cogli inni, o colla poesia sacra, il cui canto era certamente semplicissimo, poco variato, e come il nostro canto ecclesiastico, interrotto da strofi intercalari, che dal popolo cantavansi, giudicar dovrebbesi della musica dei Greci; ma bensì dalle gare che aveano luogo negli odei e ne'teatri, dove la musica esercitava un altissimo potere, e dove giunta era alla più alta perfezione. I canti de'cori sì nella tragedia, che nella commedia consistevano in una specie di poesia lirica, in cui tutto risplendeva il genio del poeta, e tutto spiegarsi potea quello del musico. Nè a formarci una giusta idea della musica, ond'era accompagnata la poesia lirica, conviene immaginarcela ristretta in que'piccioli componimenti, conosciuti sotto il titolo di odi; siccome della musica nostra giudicare non potrebbesi dalle popolari canzoni, o da qualche arietta del Rolli o del Metastasio, la cui musica composta fosse da inesperto maestro, oppure scritta fosse per essere accompagnata da un liuto, o da qualsivoglia altro semplicissimo strumento. La tragedia per esprimere col canto le grandi passioni usava sovente dello stile lirico; ed i bellissimi squarci che di questo genere incontransi ad

ogni passo nelle tragedie Greche, doveano prestar luogo a componimenti musicali, di cui darci non potrebbero che un'imperfetta idea le nostr'arie ed i nostri cori, e di cui indarno si tenterebbe di porre in dubbio il merito e gli effetti. « Tali effetti (dice il già lodato autore) erano maravigliosi, se prestiam fede ai racconti degli antichi (1); e perchè mai non dovremo ad essi credere? Il carat-

Effetti della musica Greca

(1) Gli effetti che della musica greca ci vengono rammentati dagli antichi scrittori, possono ridursi a due classi, la prima delle quali appartiene ai tempi eroici, l'altra ai tempi storici. Le maraviglie che si raccontano degli effetti della prima classe, comecchè si confondano colla favola, hanno ciò non ostante una spiegazione facile e naturalissima. « Se ad uomini (dice il signor Barthelemy), la cui gioja non potesse manifestarsi che con grida tumultuose, una voce da qualche strumento accompagnata facesse intendere una melodia semplicissima, ma a certe regole soggetta, voi li vedreste tosto dalla gioja trasportati esprimere la loro maraviglia per mezzo delle più ardite iperboli: ecco ciò che i popoli della Grecia provarono prima della guerra di Troja. Anfione animava co' suoi canti gli operai dai quali stavasi costruendo la rocca di Tebe, siccome venne poscia praticato allorchè rifabbricate furono le mura di Messene; si pubblicò che le mura di Tebe state erano erette al suono della cetera di lui. Orfeo destava sulla sua lira un picciolissimo numero di suoni commoventi, soavi; si disse che le tigri a' piè di lui deponevano ogni lor furore. « Tali effetti non debbono dunque sembrare straordinarj ed improbabili a chiunque facciasi ad osservarli coll'occhio della filosofia.

Passando ora agli effetti della seconda classe, il signor Burette pretende che ridursi debbano soltanto ai seguenti: 1.° La musica antica addolciva i costumi, e per conseguenza rendeva umani e mansueti i popoli naturalmente barbari e selvaggi: 2.° eccitava, o raffrenava le passioni: 3.° risanava da varie malattie. Quanto agli effetti della prima specie, già noi ragionato ne abbiamo a lungo, e dimostrato abbiamo altresì l'altissima stima alla quale in conseguenza di tali effetti giunta era la musica presso i Greci, e l'uso grandissimo ch'essi ne facevano nell'educazione. Maravigliosi fatti raccontansi della seconda specie, de' quali ecco i più celebri. Terpandro, al riferire di Plutarco, col soccorso della musica acchetò una sedizione, ond'erano agitati i Lacedemoni. Plutarco, Diogene, Laerzio, Pausania e Polieno raccontano che Solone col canto di un'elegia infiammò talmente gli Ateniesi, che abrogata una lor legge, da cui era intimata la pena di morte a chiunque proponesse la conquista di Salamina, presero le armi, e tolsero quell'isola a' Megaresi. Pitagora, secondo Boezio, vedendo un giovane, che forsennato stava per incendiare la casa di una sua bella, da cui stato eragli preferito un rivale, ed accorgendosi che il furore del giovane

tere dei Greci, quello del loro idioma, l'estrema dilicatezza del lor gusto, e la loro veemente passione per quest'arte, non basterebbero forse per farci supporre che la loro musica fosse alla nostra

era vie più animato da un flauto, sul quale il musico eseguiva una cantilena nel *modo frigio*, rese a questo giovane la tranquillità ed il senno coll'ordinare al musico di cangiar *modo*, e di eseguire un suono più grave coll'attenersi alla cadenza del piede *spondeo*. Fatti quasi simili raccontansi del musico Damone di Mileto e di altri. Più sopra abbiam riferito il fatto del Megarese Eudoro, od Erodoro secondo altri, che col suono della tromba rianimò le forze dei soldati di Demetrio nell'assedio di Argo. Dione Crisostomo ed altri scrittori raccontano che Timoteo, eccellente sonatore di flauto, fattosi dinanzi al magno Alessandro a sonar un'aria sul modo Ορθιος, che era un modo concitato e guerresco, infiammò all'istante il Macedone di smania sì violenta, che corse ad afferrare le armi per combattere. Plutarco pure afferma che il musico Antigenide col suono della tibia raccesse l'animo dello stesso Macedone in guisa che questi furiosamente alzatosi dalla mensa, ove trovavasi a lieto banchetto, corse a prendere le armi; ma che allora l'accorto musico cambiando in placido il fiero suono, a poco a poco ridusse il furibondo Re alla primiera calma, e ritornar lo fece alla mensa ed ai convitati. Ora questi avvenimenti sono sì poco improbabili, che dallo stesso signor Burette vengono ammesi siccome veri. Noi anzi di leggiero gli concederemo, che nei fatti dei Lacedemoni e degli Ateniesi avuto abbia la massima parte non la musica, ma la poesia; e che alle circostanze del tempo e del luogo, al carattere degli uditori, ed anche allo stato d'ebbrezza, in cui questi trovavansi, attribuire si debbano gli effetti esposti negli altri racconti. Simili maraviglie raccontansi pure avvenute alla corte di Enrico II. Re di Danimarca, ed a quella del Papa Leone X. Diremo di più che tali effetti derivare possono talvolta non tanto dalla musica, quanto dalla forza delle idee accoppiate. Ne abbiamo un esempio negli Svizzeri, ne' quali (e non ha gran tempo) nulla era più potente a raccendere l'amore della patria, allorchè trovavansi da essa remoti, quanto una certa aria pastorale con cui erano soliti richiamare alle stalle i pasciuti armenti; sì che nelle loro truppe che militavano agli stipendj de' Principi stranieri fu d'uopo vietare che tal'aria si sonasse, perchè a molti d'essi cagionava infermità, ed altri spigneva a violare il giuramento ed a fuggirsene. Rousseau aggiunse al suo Dizionario della musica quest'aria sì famosa.

Concederemo altresì al P. Sacchi, potersi a' dì nostri ottenere somiglianti effetti sì colla banda barbarica che scuota gli agitati guerrieri, e sì ancora col solo suono delle *forate canne* dinanzi ad un'innocente contadinella, o col solo canto di una bella anacreontica dinanzi ad un'illustre matrona nel dolore immersa. Ma non da questi soli particolari avvenimenti giudicar debbesi

di tanto superiore, quanto la nostra lingua, il nostro gusto e le passioni nostre sono a quelle de' Greci inferiori (1)? » Giova meglio pertanto il confessare, che siamo tuttora quasi al bujo intorno al vero sistema della musica dei Greci, anzi che il voler di essa proferire giudizio coi saggi che dal signor Burette presentati ci vengono.

La musica de' Greci simile alla nostra nei ritmi *e nelle battute*

Rivendicata, per quanto fu a noi possibile, la fama della musica de' Greci, ci si presentano ora naturalmente tre quistioni, sulle quali è d' uopo che alquanto c' interteniamo. Cercasi primieramente, in che la musica de' Greci fosse alla nostra uguale; secondo in che fosse alla nostra inferiore; terzo in che questa fosse da quella superata. Non ci ha erudito alcuno, che finora abbia dimostrato che la Greca musica fosse dalla nostra dissimile nella misura e divisione del tempo. Imperocchè la musica dei Greci aver non potea una natura da quella

la portentosa efficacia della Greca musica. Noi abbiamo gl' irrefragabili testimonj di Platone e di Aristotile Quegli nel libro VII delle leggi, e questi nel libro VIII. degli insegnamenti politici, affermano chiaramente che non una sola passione, ma tutte moveansi dalla Greca musica, e non in alcune persone soltanto, ma ne' popoli e nelle intere città. Essi distinguono le semplici armonie dalle complicate o moltiplici, e dalle attive ed entusiastiche che i più forti effetti producevano: inoltre prescrivono le norme e le discipline, perchè da tali effetti non ne riceveva detrimento la repubblica, e perchè la musica tenda mai sempre ad un fine retto e morale. È d' uopo inoltre argomentare dagli odei e dai teatri, dove la musica appariva nel suo più sublime trionfo, e dove sottoponevasi al giudizio delle orecchie le più dilicate e di un popolo pronto a vilipendere ogni produzione, che alla mediocrità non fosse di gran lunga superiore. Ora crederemo noi che gli accompagnamenti dei cori e delle danze, che il canto stesso della poesia lirica nella tragedia non oltrepassassero i limiti di una volgare ed insulsa sinfonia, o di una monotona cantilena?

Noi non ci tratterremo a favellare degli effetti della terza specie, cioè del risanamento delle malattie, mercè dell' antica musica. Dicesi che Asclepiade risanava dalla sordità col suono della tromba, che Talete Cretense colla dolcezza della sua lira liberò i Lacedemoni dalla peste, che Senocrate faceva uso dell' armonia di varj strumenti per guarire i maniaci, o furiosi; e molte altre maraviglie raccontansi di simil genere. Gli avveduti leggitori sapranno decidere della probabilità di tali racconti; aggiugneremo soltanto che a' dì nostri ancora fatti furono non pochi esperimenti intorno all' efficacia della musica sui pazzi.

(1) Exim. *op. cit.* Vedi anche l'*Encyclop. méthod. musiq.* Tom. I. pag. 456 e seg.

dell'odierna differente, se non nella supposizione che le voci che in quella si usavano diverse fossero dalle nostre, cioè altre proporzioni avessero sì nell'estensione del tempo, che nella propria loro acutezza, e che quindi con altro genere di battute e di scale regolate fossero. Ma se dalla misura dei tempi viene a costituirsi una parte essenziale della musica, e se tale misura ha luogo non in quest'arte soltanto, ma in ogni regolato movimento dell'uomo, siccome abbiam'altrove esposto, e siccome ci viene ogni dì dall'esperienza confermato; qual altro genere di battute aver poteano i Greci, se non quello, che noi pure abbiamo, cioè quello che dalla natura stessa umana vien suggerito? O convien supporre che i Greci fossero di una natura totalmente diversa da quella degli altri popoli, lo che ripugna; o loro concedendo i medesimi sensi ed organi degli altri popoli, è d'uopo affermare ch'essi regolavano le misure e le divisioni dei tempi secondo le norme della natura, cioè secondo quell'ordine uniforme di battute che solo può all'orecchio ed all'animo recar diletto. La misura dei tempi o delle battute essere dovea pertanto alla nostra perfettamente uguale (1). Questa conseguenza viene confermata da un notabilis-

(1) « Ciascuno, che tanto o quanto attenda (dice il Padre Sacchi, « *Della natura e perfezione dell' antica Musica ec.* pag. 6) apertamente « comprenderà che le misure e divisioni di tempo idonee a regolare la « successione del canto colla loro costante eguaglianza, e coll'ordine uni- « forme della percossa atte a dilettare l'orecchio altrui, non possono al- « tronde nascere, che dal due o dal tre, cioè dal primo e più semplice « de' numeri pari, e dal primo e più semplice de' dispari. Difatti i pratici « che con inquieto movimento nessuna novità che loro cadesse nel pen- « siero hanno lasciato di tentare, non mai ad altra regola, che all'una « od all'altra di queste due adattati si sono. Ogni altro numero fu da « loro trovato incomodissimo; nè altrimenti il potevano trovare; concios- « siacosachè ad escludere il disordine e la confusione delle voci (di che « nessuna cosa può al concento essere più inimica) la semplicità somma « de' due indicati numeri non utile solamente, ma fosse al tutto neces- « saria. Altre battute adunque non puote usare la musica, che quelle sole, « che di presente si usano, cioè le *due semplici*, dove il tempo per due « e per tre si divide, e non più oltre, e le quattro *composte* (secondo « che a me sembra, che acconciamente si possano nominare) dove diviso « il tempo per due e per tre, di nuovo ciascun membro o per l'uno o « per l'altro de' due numeri si divide. Alle quali sei forme, quante va- « rietà di misure ne' musici scrittori si trovano, tutte (levato via l'in-

Sentimento di Quintiliano

simo luogo di Quintiliano nel libro XI. delle Instituzioni: *Rhytmi, idest numeri* (dice egli) *spatio temporum constant: metra etiam ordine: ideoque alterum esse quantitatis videtur; alterum qualitatis . . . . . metrum in verbis modo, Rhytmus etiam in corporis motu est. Inania quoque tempora Rhytmi facilius accipiant. Quamquam haec et in metris accidunt. Major tamen illic licentia est, ubi tempora etiam animo metiuntur, et pedum et digitorum ictu intervalla signant, quibusdum notis, atque aestimant quot breves illud spatium habeat. Inde* τετράσημον, πεντάσημον, *deinceps longiores fiunt percussiones. Nam* σημεῖον *tempus est unum.* Qui parlasi chiaramente della musica battuta, la cui misura è comune a quella delle voci nel canto, dei piedi nel verso, e dei passi nel ballo. Qui si distingue il *ritmo*, ossia la battuta od il numero musico, dal metro poetico, e si aggiugne che il *ritmo*, cioè la battuta, riceve più facilmente il tempo voto; giacchè nella musica si misurano non le voci soltanto, ma anche i silenzj, *inania tempora*, alle voci frapposti. Quindi la misura era indicata con varj segni; col *tetrasemon*, che importava quattro parti della battuta, col *pentasemon*, che cinque ne importava, essendo il *semeion* un tempo, cioè una parte della battuta. Aristide poi presso il Meibomio distingue tre generi di ritmi; l'*eguale*, che costituiva la battuta dupla, perch'esso tanto tempo importava in battere, quanto in levare; il *duplo*, che corrispondeva alla battuta tripla, perchè la prima parte, o quella che si fa in battere, è subdupla delle due che si fanno in levare; il *triplo* corrispondente al nostro tempo ordinario, ossia alla battuta quadrupla. Il Ρυθμος adunque dei Greci, corrispondente al *Numerus* de' Latini, suona ne' citati luoghi lo stesso che la battuta propriamente detta, e quale trovasi in uso nella musica odierna.

Tre generi di ritmi

Non differente nelle scale

Ma nel genere ancora delle scale la Greca musica essere non potea dalla moderna differente. Imperocchè l'armonia, a parlar filosoficamente, è un subitaneo confronto dell'una coll'altra voce, e la ragione del diletto che risulta sta nella maggiore o minore perfezione del confronto stesso. Ora tale subitaneo confronto non può nascere che da una scala composta sulla determinata e giusta lun-

« ganno o della scrittura o de' nomi) si riducono. Nell'una dunque delle « due parti, cioè nella misura e divisione del tempo non era la Greca « musica di natura dissimile dalla nostra ».

ghezza delle corde, cioè da una scala, in cui gli spazj od i gradi siano in proporzione sì fatta che una gradevole sensazione porgano all' orecchio. La scala adunque, ond' è stabilita la varia e progressiva acutezza delle voci e dei suoni, ha per base la natura stessa, talmente che, data quella tale lunghezza delle corde, ne viene in ragione inversa l' acutezza delle voci (giacchè la corda per metà accorciata rende una voce il doppio acuta, e vie più acuta la rende quanto vien più accorciata la corda), e dalla varia acutezza delle voci provien pure la varia combinazione delle armonie da noi finora conosciute. Noi dicemmo che questa teoria ha per base la natura stessa, la natura cioè della voce umana che forma le consonanze, e la natura dell' orecchio che le ascolta. Il canto naturale della voce umana non è che il canto *diatonico*, ossia quello che procede naturalmente per tuoni e semituoni maggiori (1). L' esperienza ne somministra intorno a ciò un' evidentissima prova. E perchè mai la voce se avvenga che ascendendo e discendendo pei gradi della scala *diatonica* falseggi od esca per qual si voglia motivo dal prescritto cammino, s' arresta a quel falso grado, e quindi con una nuova scala all' antecedente del tutto simile ritorna a quel cammino stesso, dal quale erasi allontanata? Ciò non per altra ragione certamente accade, se non perchè la voce umana, il cui canto è il primo ed il più naturale de' musici strumenti, è per sè stessa al genere *diatonico* determinata. Che se questo genere è dalla natura a tutti gli uomini suggerito, e se la voce umana ad esso solo naturalmente si accomoda, quale altra scala aver poteano i Greci nella lor musica, se non la *diatonica*, cioè quella che tuttavia presso di noi si conserva? Tale è pur il sentimento di Aristosseno, di Briennio e di altri antichi scrittori. Ma l' orecchio ancora non altra scala approva che la *diatonica*, rifiutando ogni altra come sforzata ed

I Greci non conoscevano che il solo genere diatonico

(1) « Se stiamo ai monumenti di qualunque tempo (così il P. Martini scrive nella Diss. I.) e di qualunque nazione, e se notiamo il « canto, in cui senz' arte e senza studio esce ciascuno, l' ascoltiamo simil « di forma, o da essa poco diverso. Questa uniformità e costanza univer- « sale di canto spontaneo ci assicura d' una precisa volontà della natura, « o d' una legge fondata nella costruzione di noi medesimi ad un deter- « minato metodo e forma di canto, il quale quindi possiamo, anzi dob- « biamo chiamar naturale ».

alle leggi della natura non consentanea. Nessun esito perciò ebbero i tentativi che da' chiarissimi maestri, e da uomini per ingegno e per dottrina insigni, e tra essi in particolar modo da Nicola Vicentino e da Pietro della Valle, fatti furono per ritrovare altre scale, e specialmente quelle che dai partiggiani della Greca musica venivano ad essa oltre la *diatonica* attribuite. Dopo moltissime, ma infelici esperienze eglino non altra dimensione trovarono, che dall' umano orecchio potesse in alcuna guisa tollerarsi.

Falsità de' generi enarmonico e cromatico

Ma che dovrà dirsi adunque del genere *enarmonico*, in cui la scala procedeva per due quarti di tuono ed una terza maggiore, e del *cromatico* che procedeva per due semituoni ed una terza minore; de' quali due generi trovasi pur menzione negli antichi scrittori? Non altro se non che tali generi o non hanno giammai sussistito, od ebbero brevissima vita, perchè illegittimi e non lodevoli. « Tre sono le vie (dice il P. Sacchi) per le quali noi possiamo procedere a discernere le vere consonanze dalle false. La « voce umana, che le forma; l' orecchio che le ascolta; e l' intel- « letto che può giudicare delle proporzioni, sotto cui si contengono, « dato che la natura della consonanza sia posta nella commensu- « rabilità delle voci, che consuonano. Tutte e tre queste vie di- « rettamente ci conducono a concludere non essere altro genere « alcuno di musica, fuori di quello che abbiamo noi. Or chi sarà « che giudichi esser lecito il dubitare più oltre? Chi non vorrà « confessare che il genere *enarmonico* tanto celebre, e quel suo « quarto di tuono, altro non fu finalmente, che una vana favola, « secondo che già da molti si riputava infino dai tempi di Plutarco? » Lo stesso dicasi del *cromatico*, genere, secondo il Briennio, tanto difficile ad apprendersi, quanto dal naturale istinto lontano. Vuolsi che questi due generi incominciassero a dominare ne' tempi di Platone e di Aristotele, ma che quindi smarritisi lasciato abbiano ogni dominio al *diatonico*. Ma se pur erano così perfetti ed efficaci, perchè mai si estinsero, direm quasi, non appena nati? E perchè non andarono piuttosto progredendo col perfezionarsi dell' arte? E perchè anzi non si trova d' essi che una debole menzione nell' epoca in cui la Greca musica giunta era al suo più alto perfezionamento? Perchè mai cotali due generi non si mantennero in uso almeno presso di alcuno de' più famosi, de' più eccellenti tra' maestri? E perchè finalmente gli stessi antichi scrittori, Aristosseno, Era-

tostene, Archita, Didimo, Tolomeo parlando di que' due generi non vanno d'accordo nell'assegnare la misura delle corde propria di ciascuno e nello stabilirne le giuste proporzioni? Noi perciò non siamo alieni dal sospettare col P. Sacchi non essere stati que' due generi, che un'impostura di alcuni più celebri musici, i quali *sapendo alquanto meglio degli altri maneggiare il genere* diatonico *affine di rendersi più mirabili diedero altrui ad intendere che la musica loro era di natura diversa dalla comune.* Tale impostura non sarebbe in alcun modo aliena dalla conosciuta indole della Greca nazione. Conviene pertanto conchiudere che la musica Greca non avea proporzioni diverse da quelle che ha la nostra, a meno che non vogliasi supporre che i Greci avessero l'organo della voce e dell'udito da quello degli altri uomini differente. A compimento tuttavia della presente discussione noi abbiam creduto bene d'inserire nella Tavola 7, il sistema dell'antica musica pei tre generi sul modo più basso cioè *l'hipodorio*, come immaginato fu dal Burette. Noi però ci asterremo dal qui riferire i ragionamenti di quel dotto accademico, perchè sebbene conditi di bella erudizione, e sparsi d'ingegnose ipotesi, ci sono tuttavolta sembrati ben poco al divisato scopo conducenti. I professori giudicar potranno se il sistema ch'egli ci presenta debba dirsi secondo le norme della natura, e se questo sia il vero sistema dell'antica musica, che da lui si suppone abbracciare sedici suoni racchiusi nell'estensione di quattro tetracordi (tre *congiunti* ed uno *disgiunto*) e di un tuono di più, o ad esprimerci con altre parole, nell'estensione di due ottave. Quanto a noi, aggingneremo soltanto, che lo stesso signor Burette non nega che giusta *il testimonio della maggior parte dei musici Greci, sembra che i due primi generi* (cioè l'enarmonico ed il cromatico) *fossero assai negligentati a' loro tempi, e quasi in obblio caduti, di modo che la Melopea non più s'aggirava che sopra il solo genere* diatonico (1).

La musica dei Greci era alla nostra inferiore ne' *tuoni*, τρόποι, ossia nei *modi* delle cantilene. Imperocchè mancando essa di strumenti così estesi e perfetti, siccome sono alcuni de' nostri, e fra

Inferiore alla nostra nei tuoni

(1) *Dissert. sur la Melopée de l'ancienne Musique.* Hist. de l'Acad. Roy. etc. Tom. V.

Antico sistema armonico

questi specialmente il gravicembalo e l'organo, aver non potea tanta varietà di tuoni, quanti ne ha la musica nostra, che ben ventiquattro ne annovera. Il sistema della loro armonia era da principio racchiuso negli stretti limiti del *tetracordo*, del *pentacordo*, dell'*eptacordo* e dell'*octocordo*, e quindi non comprendeva che tre soli *modi*, distanti l'uno dall'altro un tuono. Il più grave dei tre modi chiamavasi il *dorico*, il più acuto era il *lidio*, e tra questi due era il *frigio*; di maniera che il *dorico* ed il *lidio* comprendevano l'intervallo di due tuoni o di una terza maggiore. Colla divisione di quest'intervallo per semituoni si ebbero due altri modi. Il *jonico* e *l'eolio*, il primo de' quali fu inserito tra il *dorico* e il *frigio*, il secondo tra il *frigio* e il *lidio*. Ma col progredire della musica istrumentale, andò pure il sistema armonico progredendo in alto ed in basso, o dal lato dell'acuto e del grave. I musici stabilirono quindi novelli modi, cui diedero il nome dei cinque primi, aggiugnendovi la preposizione ὑπὲρ, *sopra*, per quelli dall'alto presi, e la preposizione ὑπὸ, *sotto*, per quelli presi dal basso. Al modo *lidio* perciò tennero dietro *l'hiperdorio*, *l'hiperjonico*, *l'hiperfrigio*, *l'hipereolio* e *l'hiperlidio*, nell'ascendere; ed al modo *dorico*, *l'hipolidio*, *l'hipoeolio*, *l'hipofrigio*, *l'hipojonico*, e *l'hipodorico*, nel discendere. Ecco i quindici modi dell'antica musica da Alipio annoverati. Ma Aristosseno, secondo il testimonio di Euclide, non ne ammetteva che tredici, sopprimendo i due più alti, cioè *l'hipereolio*, *l'hiperlidio*. Tolomeo li ridusse a sette, cioè all'*hipodorico*, all'*hiprofrigio*, all'*hipolidio*, al *dorico*, al *frigio*, al *lidio*, ed al *mixolidio* od *hiperdorico*, volendo egli che tutti i modi racchiusi fossero nello spazio di un'ottava, in cui il *dorico* quasi occupar dovesse il centro. I principali di questi modi trassero il nome dai popoli, presso de' quali erano nati. I Dorj, per esempio, il medesimo canto eseguivano con un tuono più basso che i Frigj, e questi con un tuono più basso che i Lidj, e di là vennero le denominazioni di modi *dorico*, *frigio e lidio*. Essi aveano altresì relazione al genere di poesia, che porre voleasi in musica, alla specie dello strumento, su cui eseguirsi dovea il suono, al ritmo, alla cadenza e finalmente agli affetti che destare si voleano. E di fatto autorevoli scrittori affermano, che col modo *dorico* cantavansi le cose eroiche, col *lidio* le dogliose, e col *jonico* le liete e gioconde. Luciano attribuisce al modo *frigio* una forza d'esprimere l'ammirazione; ed Ari-

Varietà dei tuoni

stotele dice che il *frigio* e *l' hipofrigio* fortemente l'uman cuore concitavano (1). Non è però a credersi, ciò che alcuni eruditi avvisarono, che lecito non fosse il passare da un tuono all'altro nella medesima composizione o cantilena, giacchè quand'ancora fosse stata non impossibile cosa il trattener sempre la voce od il suono tra gli stessi strettissimi confini, troppo povera d'armonia riuscita sarebbe tale maniera di canto o di suono. La nostra asserzione viene confermata dal testimonio di Aristotele, il quale nel libro VIII. della Politica cap. VII., racconta che Filosseno essendosi proposto di comporre un ditirambo sul modo *dorico*, non potè in esso contenersi, ma senza avvedersene nel *frigio* trascorse. Nella Tavola 7, abbiamo riportato il sistema della musica antica pel genere *diatonico* sui modi *hipodorico* e *lidio*.

Inferiore per la mancanza delle figure

Inferiore alla nostra era la musica dei Greci anche per la mancanza delle figure atte ad esprimere il differente valore delle note. Le varie figure, ciascuna delle quali importa un doppio valore di tempo di quella che le vien dietro, e che da noi chiamansi *massima*, *lunga*, *breve*, *semibreve*, e procedendo *minima*, *semiminima*, *croma* e *biscroma*, trovate furono nel secolo XI., nel qual secolo ebbe pur origine il contrappunto. Nè i Greci mancavano soltanto di tali figure, ma altresì imperfettissimo era il lor metodo, o la loro *intavolatura*, con cui indicare in iscritto i suoni e le voci. Imperocchè là dove la musica moderna con nove soli caratteri indica non solo il ritmo o la durazione del suono, secondo la lor figura, ma ancora la qualità di ciascun suono, secondo il collocamento in cui trovasi la figura sulle cinque linee della medesima scala, o negli spazj fra esse linee compresi; le note dei Greci collocate tutte

e per l' intavolatura

(1) Alessandro Piccolomini (lib. IV. cap. 13 *della Instituzione morale*) distingue le differenti forme delle armonie, che presso nazioni differenti a' tempi suoi erano in uso, a similitudine e in conformità di quegli effetti antichi, che si narrano delle armonie *lidie*, *hipolidie*, *frigie e doriche*. E facendo tale distribuzione dice: *Quelle arie musicali, che s' usano in Lombardia accendono l' animo ad un certo ardire ed animosità, e quasi di furore il riempiono, e quasi a forza commovono tutta la persona ad esterior movimento. E per contrario l' arie Napoletane addolciscono l' animo, ed in parte effeminato e molle lo rendono. L' arie Francesi poi per essere veementi inacerbiscon la mente, e le Spagnuole la fanno mansueta. Le Toscane melodie a' temperati affetti infiammano i cuori altrui.*

Note della musica Greca

sopra una medesima linea non esprimevano che la natura, o le qualità dei suoni. Tali figure o note erano le ventiquattro lettere dell'alfabeto Greco, intiere o mutilate, semplici, doppie od allungate, ed in questo lor vario stato, rivolte ora alla destra, ora alla sinistra, poste a rovescio, o stese orizzontalmente, chiuse od accentuate; senza punto annoverare gli accenti gravi ed acuti che pur figuravano in questa specie d'intavolatura (1). Ora sebbene le note originali non fossero che ventiquattro, pure dovendo esse servire alla varietà de' suoni o de' canti egualmente che dei modi, si venne colla moltiplice loro modificazione a costituirne un numero sì grande ch'era d'uopo lo studio di molti anni per apprenderne l'uso. Il signor Burette, e sulle orme di lui Rousseau e Duclos ne annoverano ben 1620. Ma il signor Barthelemy considerando che nell'epigonio ed in altre cetere le moltiplici corde erano accoppiate all'unisono, e quindi non oltrepassavano un certo limitato numero di suoni, siccome noi ancora abbiamo accennato, instituisce un diverso calcolo, da cui risultano 990 note, 495 per le voci, ed altrettante per gli strumenti: numero tuttavolta spaventoso. Non debb'essere perciò maraviglia che Platone, il quale non amava che i giovani troppo tempo occupassero nello studio della musica, loro nondimeno permettesse d'impiegare ben tre anni per apprenderne soltanto i primi elementi. Era dunque la musica dei Greci inferiore alla nostra per la mancanza delle figure atte ad esprimere il tempo, e per la imperfezione e difficoltà della loro intavolatura.

La musica Greca mancante del contrappunto

Ma la più grande superiorità della moderna musica in paragone della Greca sembra che riporsi debba nel *contrappunto*, ossia nell'arte di congiungere diverse parti o diverse cantilene differenti le une dalle altre, in guisa però, che tutte siano ad un tempo stesso

(1) Veggasi Alipio coi dotti ed ingegnosi commentarj dell'infatigabile Meibomio. L'uso dell'alfabeto Greco nella musica continuò sino al secolo XI. in cui Guido d'Arezzo sostituì i punti alle lettere sopra diverse linee parallele, dai quali punti ebbero poi origine le moderne note. S. Gregorio ai caratteri Greci avea sostituite sette lettere latine, chiamate perciò Gregoriane cioè A, B, C, D, E, F, G, le quali si replicavano secondo il bisogno, e secondo l'accento de' canti, ora majuscole per l'ordine grave, ed ora minuscole per l'acuto, e si stendevano fino a quindici corde conforme al sistema Greco.

armoniche, e che quindi formino un sol tutto, cioè un sol concerto sommamente piacevole (1): arte nobilissima, che insieme combinando molte e diverse cantilene infonde al concerto una maravigliosa varietà, e l'animo e l'orecchio riempie di soavissimo inesplicabile diletto. Ora gli antichi scrittori di musica non solo non fanno mai alcuna menzione di tale artificioso modo di comporre, ma ci danno anzi non dubbj argomenti per credere ch'esso fosse loro totalmente ignoto (2). Aristosseno in fatti dice, che nessun effetto della musica comprendere si può, se non alla voce antecedente che già trascorse, e più non rimane che nella sola memoria, paragonando la voce che di presente si ascolta (3). E come mai avrebb'egli tutti riposti gli ef-

(1) La quistione, se gli antichi conoscessero il contrappunto, fu più volte e da celebri scrittori discussa. I più distinti partigiani del contrappunto dei Greci sono il Gafforio, lo Zarlino, Gio. Battista Doni, Isacco Vossio, Zaccheria Tevo, l'Abate Fraguier, l'Eximeno, e fra gli Inglesi lo Stillingfleet. Gli oppositori sono il Glareano, il Salinas, l'Artusi, il Bontempi, il Kirchero, il P. Martini, il P. Sacchi, Marpurgo, Wallis, Claudio Perrault, Burette, i PP. Bougeant e Du-Cerceau, e finalmente Rousseau, come può vedersi alla fine del suo ultimo articolo.

(2) Nei migliori trattati della Greca musica non si trova pure verun precetto intorno alla composizione a molte e diverse voci. Gli autori dopo d'averci nel loro preludio annunciato ch'eglino parlar vogliono di tutto ciò che alla musica appartiene, dividono generalmente la loro materia in sette capi; e trattano dei *suoni* nel primo, degl'*intervalli* nel secondo, dei *sistemi* nel terzo, dei *generi* nel quarto, dei *tuoni* nel quinto, *dei passaggi* nel sesto, e del *canto*, o della *melopea* nel settimo. Ecco a che tutta la lor arte si riduceva. Ora non è a presumersi ch'eglino ommetter volessero di parlare del *contrappunto*, parte importantissima, se conosciuto l'avessero. Il P. Bougeant (*Mémoires de Trevoux*, *Octob.* 1725) così ci fa opportunamente sentire la forza dell'argomento negativo, tratto dal silenzio degli antichi scrittori. *Dans l'état, où est aujourdui la musique, il est absolument impossibile d'en faire un traité exprès, sans parler des différents parties qui composent un concert des premiers et des second dessus, des haute-contre, des tailles, des basses, des accords, qu'il faut menager, de ceux, qu'il faut éviter, des cadences, des fugues, des imitations, en un mot des règles, des compositions à deux, à trois, et à quatre parties. On ne trouve rien de tout cela dans tous les traités, que les Grecs, et les Latins nous ont laissés sur la musique, quoique il nous y déclarent qu'ils n'omettent rien sur cette matière.*

(3) Aristox. apud-Meibom. Lib. I. pag. 30: *ex duobus enim hisce musicae intellectus constat, sensu scilicet et memoria. Quandoquidem*

fetti della musica nelle successive consonanze piuttosto che nelle contemporanee, se conosciuto avesse il contrappunto? E non avrebb'egli parlato innanzi tutto del maraviglioso effetto che nasce dalla comparazione di più voci acute, gravi, celeri, lente, che ad un solo e medesimo tempo percuotono l'orecchio? Aristotele ne' suoi problemi della sezione XIX., che tutta alla musica appartiene, non parla d'altra maniera di canto che di quella all'*unisono*, nè d'altra consonanza che di quella dall'*ottava* derivante, sia nella contrapposizione delle voci, dai Greci appellata *ἀντίφωνον*, sia nel suono della *magade*, strumento che gran numero di corde conteneva, e sul quale, come da noi si pratica sull'arpa, stata sarebbe cosa facilissima il far uso delle moltiplici consonanze. Il filosofo va disputando sempre di cose minutissime e direm'anzi inutili, intorno al raddoppiamento delle voci all'*ottava*, intorno al *canto antifono* ed al *magadizare*; ma non mai passa a discorrere delle *terze* e delle *seste* continuate, non mai della triplice distinzione di moto *retto, obliquo e contrario*, non mai insomma di quegli elementi che il più semplice contrappunto costituiscono. Abbiam dunque ogni ragione di sospettare che le Greche composizioni fossero delle nostre meno armoniche, perchè del contrappunto mancanti (1).

sentire oportet, quod fit, memoria vero retinere, quod est factum. Alio modo ea, quae in musica fiunt, consequi non licet.

(1) I partigiani che accordano il contrappunto ai Greci, far sogliono fondamento sopra cinque luoghi degli antichi scrittori, l'uno di Longino nel Trattato del *sublime*; due di Marco Tullio, il primo de' quali nel *sogno di Scipione*, l'altro in un picciolo frammento del secondo libro della *Repubblica*; il quarto di Macrobio nel proemio de' *Saturnali*; finalmente il quinto di Platone, nel libro VII. delle leggi, sul qual luogo fu dall'Abate Fraguier pubblicata una Dissertazione, che forse è la più grave ed erudita che scritta siasi finora a sostenimento del contrappunto nella musica Greca (Hist. de l'Acad. Tom. III. ove sono altresì le risposte del signor Burette). Noi dallo scopo nostro di troppo ci allontaneremmo, se trattenerci volessimo a disputare intorno a que' cinque luoghi, il cui vero senso non è punto favorevole agli anzidetti partigiani, siccome fra gli altri oppositori ha valorosamente dimostrato il P. Sacchi, a cui rimettiamo i nostri leggitori. Le ragioni del P. Sacchi, siccome a noi sembra, possono pur servire di risposta alla Dissertazione del signor di Rochefort intorno alla *sinfonia degli antichi*, che leggesi nella stessa storia dell'Accademia Francese Tom. XLI. pag. 361.

Mentre però ci sembra non esserci valevoli argomenti, perchè debba concedersi il contrappunto alla musica Greca, non vogliamo con ciò ad essa negare ogni sorta di concerto o di sinfonia. I Greci ne aveano anzi di tre specie; quella cioè delle voci, quella degli strumenti, e quella delle voci dagli strumenti accompagnate. Di tutto ciò abbiamo sicure prove non negli autori soltanto, ma anche nei monumenti. Allorchè più voci, siccome avveniva ne' cori, facevano un concerto, il loro canto era od all'*unisono*, e chiamavasi *homofonia*, od all'*ottava*, ed anche alla *doppia ottava*, e dicevasi *antifonia*. Nulla più diremo dell'*homofonia*, cosa notissima, e che alcune difficoltà non inchiude. Quanto all'*antifonia*, ecco ciò che ne dice Aristotele nella già citata sezione XIX. de' problemi. *L'antifonia è la consonanza dell'ottava . . . . . essa risulta dall'unione della voce de' giovinetti con quella degli uomini, le quali voci sono fra di loro altrettanto distanti pel tuono, quanto la più alta corda del doppio tetracordo, o dell'octacordo lo è relativamente alla più bassa.* Questo filosofo nel problema XVI. della medesima sezione ricerca d'onde mai avvenga che l'antifonia è più piacevole che l'homofonia, ossia l'unisono, e ne dà la seguente ragione: cioè, *che nell'antifonia le voci si fanno intendere più distintamente, là dove allor ch'esse cantano all'unisono, avviene necessariamente che si confondano e che l'una l'altra ricopra.* Che il concerto poi si facesse anche alla doppia ottava può dedursi dalla proposizione del problema XXXIX. *Perchè mai* (dice il filosofo) *la doppia quinta e la doppia quarta cantar non si possono, ma vi si canta bensì la doppia ottava* (1)! Nè gli antichi, benchè del contrappunto ignari far po-

Concerto o sinfonia *della musica Greca*

Homofonia

Antifonia

(1) Da alcune espressioni del medesimo filosofo nel problema XVII. della stessa sezione XIX., sembra che il concerto di più voci all'ottava si esprimesse col vocabolo *μαγαδίξειν* preso dall'istrumento di musica detto *magadi*.

Dal già riferito luogo d'Orazio, Epod. IX. v. 5. Alcuni scrittori, e fra essi particolarmente Claudio Perrault, hanno congetturato che gli antichi oltre il concerto all'unisono, all'ottava ed alla doppia ottava conoscessero ancora il concerto alla *terza*, almeno sugli strumenti; ma non può con certezza affermarsi, che ai tempi di Aristotele fosse in uso tale maniera di concerto; giacchè egli a chiarissime note afferma, che la sola ottava poteva *magadizarsi* V. Burette, *Histoire*, ec. vol IV. pag. 122 e seg.

tevano a meno di raddoppiare le voci cantando all' ottava; perciocchè cantando molti insieme e con voci differenti, alcune gravi, altre di molto acute, non potevano essi per la molta distanza unirsi all'unisono, e perciò costretti erano a congiugnersi all' ottava; dalla quale unione prodursi pur dovea una gradevole cantilena, all' unisono sostituendosi assai bene l' ottava. Ciò che detto abbiamo del concerto a più voci appartiene eziandio alla sinfonia od al concerto a più strumenti tanto dalle voci disgiunti, quanto a queste uniti nell' accompagnamento; e quindi è che gli strumenti ancora potevano insieme all' unisono od all' ottava accordarsi. Noi abbiam detto che anche nei monumenti s' incontrano siffatti generi di musicali concerti. E di fatto oltre gli esempi che vedere si possono nell' articolo sulle Danze, abbiamo una bellissima dipintura Ercolanense, nella quale è rappresentato un concerto a più voci ed a più strumenti (1). Que' chiarissimi accademici sono anzi d' avviso che sia ivi raffigurato il coro di un dramma e probabilmente d' una tragedia, e se non tutto il coro, almeno una parte di esso, cioè uno di que' *ternarj* o *gioghi*, di cui parlato abbiamo altrove. Sulle traccie di tale dipintura e di altri non dissimili argomenti ne' vasi Hamiltoniani fu imaginato il *concerto* che presentiamo nella Tavola posta al frontispizio, composizione dell' illustre Pittore il signor Pelagio Palagi, altro de' nostri più benemeriti collaboratori.

Concerto a più strumenti

Forza degli unisoni

Nè di lieve effetto essere doveano sì fatti concerti. Imperocchè grandissima è la forza degli *unisoni* e nel dilettare e nel commovere; ciò che pur dee dirsi delle ottave, giacchè queste ancora nella moltitudine delle voci considerarsi vogliono come *unisoni*. E di fatto una moltitudine di voci, alcune simili, altre diverse, queste virili, quelle giovanili, altre disposte all' *ottava* più acuta, altre alla più grave, riempiono l'orecchio di un rimbombo sì armonioso, che non lascia desiderare gli ornamenti dell' arte più raffinata e lo scherzo delle moltiplici consonanze. L' effetto debb' esserne potente e di somma efficacia, perchè giusta Aristotele nel suo problema XXI. della citata sezione, quando molte voci idonee a ben cantare procedono all' unisono, è forza che *osservino i numeri*, cioè che procedano in esattissima battuta, ed è forza ancora che perfettamente intuonino, e che tutte insieme concordino.

(1) *Pitture ec.* Tom. IV. Tav. XLII.

Aggiungasi, che un gran corpo di voci unisone, che insieme un gran moto producono nell'aere, e che procedono con giusto tempo e tuono, dee fortemente nell'animo degli uditori imprimersi e quasi scuoterlo alla commozione per mezzo degli armonici tremori. Tale appunto essere dovea nella Greca musica l'effetto dei cori, soventemente numerosissimi, e tutti sempre all'unisono: ciò che noi pure congetturar possiamo dalla maestosa armonia del canto gregoriano, quando questo sia con belle e ben intonate voci eseguito, e del canto degli inni sacri e di altre devote preghiere, che talvolta nelle chiese si ascoltano, e finalmente da alcuni de' così detti *canoni* e da altre composizioni all'unisono, che spesso han luogo anche nelle teatrali composizioni.

La musica Greca era superiore alla nostra per la semplicità

Ma la musica de' Greci se alla nostra era inferiore sì per l'imperfezione degli strumenti, delle figure e delle note, e sì ancora per la mancanza del contrappunto, alcuni pregi nondimeno avea tutti suoi proprj e tali che in molte parti dar le debbono sovr' ogni altra una giusta preminenza. E primieramente per la sua stessa semplicità era dessa atta a movere gli affetti più di quello ch'esserlo soglia la moderna musica. Quanto più quest'arte amabilissima, perduta l'antica parsimonia, andò in traccia di nuovi vezzi e di non usati artificj, tanto più allontanossi dal vero suo scopo, che quello si è di muovere le passioni. « Ognuno (dice il P. Martini) ne può da sè stesso esser « giudice dal sentire la nostra musica, singolarmente la teatrale; « la quale quanto più s'avanza a ricercare nuovi artificj per diletta tare il senso, altrettanto perde di forza per movere la diversità « degli affetti nell'animo. E che ciò sia vero, scrive Briennio, *il* « *canto perfetto esser quello, che di armonia, di ritmo e di pro-* « *lazione è composto; cioè di acutezza e gravità, per ciò che spetta* « *all'armonia, di velocità e lentezza in quanto al ritmo; e di lun-* « *ghezza e brevità, rispetto alla prolazione* (1) ». Un singolar

(1) Martini, *Storia ec.* Tom. II. pag. 261. *Abbiamo* (dice il signor Colle nella già citata Dissert. pag. 14) *anche ai dì nostri certe sacre canzoni patetiche d'un' armonia semplice e scorrente, cantate a voce naturale, e senz' ajuto di strumenti, che hanno saputo le tante volte entrar nel cuore e spremer le lagrime ad un immenso popolo radunato, mentre la strepitosa artificiosissima musica dalle orchestre vede i suoi uditori astratti, è vero e pieni di maraviglia, ma quanto al cuore e all' effetto indifferenti d' ordinario ed insensibili.*

La musica Greca era superiore alla nostra per la lingua

pregio riceveva la musica Greca eziandio dalla propria lingua, che per sentimento di Fabio Quintiliano ad ogni altra sovrastava nella dilicatezza e soavità, negli accenti e nella pronunciazione; le quali cose quanto alla musica ed all'espressione degli affetti contribuiscano, non ci ha alcuno che lo ignori.

per la poesia

Ma più che per la lingua era la Greca musica superiore alla nostra per la superiorità della poesia, da cui le venivano somministrati gli argomenti. Le due sorelle non andavano mai disgiunte, ed a vicenda prestavansi le bellezze e le attrattive; ma la musica conoscendo quasi la superiorità ed i privilegi della primogenita ambiva di seguirla come ancella. Il canto perciò soggetto rigorosamente alle parole, veniva sostenuto ed abbellito da quella specie di strumento che più ad esso conveniva. Lo strumento, al dire di Plutarco, faceva sentire lo stesso suono che la voce, ed allorchè i canti od i suoni erano dalla danza accompagnati, questa dipingea fedelmente all'occhio l'affetto o l'immagine che da quegli all'occhio trasmettevasi (1). Imperocchè non è già a credersi che l'efficacia della musica specialmente dalle armoniche note dipenda; ma essa ritrarre dee la dolcezza e forza sua piuttosto dalla poetica composizione: quelle sono i colori; questa è il disegno, sopra cui dal compositore spargere si debbono avvedutamente i colori, cioè le armoniose note. « La parte « migliore del piacere (dice il P. Sacchi) che la musica porge a « chi l'ascolta, non è posta nella vicendevole proporzione, che le « sensibili note hanno infra loro, ma in quella più mirabile, che « le stesse note sensibili aver possono coll'intelligibile pensiero, « che si esprime dalle parole. Quindi avviene che la semplice mu- « sica istrumentale cede di lunghissima mano alla vocale, cioè tanto « le cede, quanto è necessario, che ceda un bel simulacro ad un

(1) De' maravigliosi effetti che nella danza specialmente *pantomimica*, produrre si possono da una musica semplice, e con pochi e più semplici strumenti eseguita, ne abbiamo avuta a' dì nostri una non dubbia esperienza in alcuni balli del defunto e celeberrimo Salvatore Viganò. La sola vibrazione acuta o grave d'uno strumento accompagnata dagli atteggiamenti del corpo, dai gesti e specialmente dalla vivissima espressione del volto dell'impareggiabile attrice la signora Antonia Pallerini ci fece nella Mirra, nell'Otello e nella Vestale abbrividire e fremere assai più di quello che fatto avrebbe la sola poesia, o l'espressione di una musica moltiplice, frastagliata, o troppo artificiale.

« corpo vivo, perchè lo scultore, qualunque sia l'eccellenza del-
« l'arte sua, può ben dare alla sua opera le più esatte misure o
« proporzioni, di cui l'occhio si diletta, ma non può aggiungere
« ad essa quello splendore e quel brio, il quale nei volti vivi ri-
« donda dalla virtù ed efficacia dello spirito che gli anima . . . .
« Importa adunque assaissimo alla perfezione del canto il soggetto,
« che al canto è sottoposto; e pessimi giudici sono della musica
« quelli, che dell'eccellenza delle parole e della corrispondenza
« delle note colla loro significazione niente curano (1) ». Ora che la poesia dei Greci superasse di gran lunga quella di qual si voglia altra nazione sì per la varietà dei generi e dei metri, e sì ancora per l'armonia dei versi, è cosa sì manifesta, che noi ci abuseremmo della pazienza dei leggitori se intertenerci volessimo a dimostrarla. Aggiugneremo bensì che ben anche la sola diversa indole o misura dei piedi nel verso contribuir dovea grandemente a rendere espressiva ed efficace la musica; perciocchè ogni piede, o semplice o composto ch'esso fosse, aveva la sua particolare e propria attività ad eccitare un affetto piuttosto che l'altro (2). Così il *pirricchio* ed il *tribachio* erano atti ad esprimere i moti leggieri o volubili; lo *spondeo* ed il *molosso* i moti gravi e tardi; il *jambo* e l'*anapesto* i moti veementi e guerreschi; il *datilò* i moti ilari e giocondi. Del qual pregio mancando la nostra poesia, essa non può, o per un'inveterata e perversa consuetudine non suole alla musica prestarsi che con versi brevi e di monotono ritmo, e con brevissimi componimenti, che il nome hanno di *ariette*, nelle quali la musica non può tutte le sue forze dispiegare. E di fatto lo svantaggio della brevità di tali componimenti fu ottimamente anche dai nostri compositori inteso (3). Quindi si fanno essi ad ampliar le *ariette*

(1) Sacchi, *ibid.* pag. 86.

(2) *Isacc. Vossius, de Poem. Cantu*, pag. 3. *Aristid. Quintilian. de Musica*, Lib. I. *apud Meibom.*

(3) Leggasi a questo proposito la lettera del signor Giuseppe Carpani al Direttore della Biblioteca Italiana. L'autore fassi a declamare contra la mancanza dei così detti *recitativi obbligati* nelle moderne opere Italiane. E ben con ragione, perciocchè i *recitativi* composti di *endecasillabi*, cioè di versi della più grande dimensione, interrotti qua e colà dai settenarj, offrono al compositore della musica un maggiore e più naturale sviluppamento dell'azione e degli affetti. *E di fatto* (così egli si

col ripetere le parole sino alla sazietà, e col trattenersi in ciascuna lungamente con artificiosi e strani andirivieni di voce: rimedio peggior del male; giacchè sconciasi per tal modo il ritmo poetico; e le parole irragionevolmente replicate nulla più significano, e lasciano ogni affetto languire (1). Sembra pertanto che la Greca musica fosse della

esprime) *quale interesse potrà destare un dramma, da cui eliminandosi il recitativo, l' azione non ha campo mercè del dialogo di svilupparsi, di crescere e prendere fuoco? Egli è nel recitativo che sta la vita, l' anima, l' essenza del dramma. Le arie, i duetti, i pezzi a più voci non sono che i trasporti, le smanie, gli sfoghi della passione portata all' eccesso; ora chi renderà naturale, energico, opportuno, efficace cotesto scoppio, laddove passione non iscorgendosi non può essere sentimento?*

(1) I nostri leggitori chiedere qui potrebbero con ragione, *perchè mai la musica nostra non è altrettanto efficace, la quale,* (come noi stessi abbiamo accennato) *non solo ha la medesima natura della musica dei Greci, ma molte perfezioni e molti ornamenti che quella non avea.* A tale quistione risponde acconciamente il P. Sacchi, pag. 135. « Le ragioni della differenza (dice egli) assai chiaramente appariscono « in ciò, che è detto dell' uso, che i Greci erano soliti fare dell' arte « loro. Ma s' egli giova qui ripeterne le principali dirò, che la prima è « il difetto delle poesie, che oggi da noi si cantano, le quali non sono, « come saria mestieri, nè di grave argomento, nè di estensione bastevole. « Di qui primieramente viene, che l' animo degli ascoltatori non molto « attende, o attendendo non si riscalda punto, e per conseguente non « può mai apparire, quanto possente sia la cospirazione de' modi interni, « che nella parte intellettiva si destano, colla impressione materiale, che « altri ascoltando riceve al di fuori nella sensitiva. Appresso la seconda « cagione si è la imperfezione delle musiche composizioni istesse: il loro « stile di soverchio carico e frastagliato, i pensieri non acconci, la pro- « gressione non costante. Le più celebri composizioni, ch' oggi si ascol- « tano, simili sono generalmente alle pitture de' Cinesi, vaghissime a ve- « dere per la vivacità delle tinte e i lucidi tratti d' oro e d' argento, che « le fregiano, ma prive in tutto dell' arte del disegno, e della distribu- « zione opportuna delle ombre e dei lumi; laonde la più bella di esse « cede di lunga mano ad un semplice abbozzo fatto coll' amatita da uno « de' nostri pittori, ed a qualunque mediocre lavoro di bulino. Nell' istesso « modo queste nostre moderne composizioni tanto belle e pregevoli per « la moltiplicità delle parti, che insieme giuocano, e per la varietà e dol- « cezza della sinfonia, che le accompagna, obbligate sono di cedere ai « semplici unisoni degli antichi, e gli effetti che quelli producevano, non « producono, perchè l' unità del pensiero e le altre sottili avvertenze, « che i Greci scrivendo osservavano, non vi si osservano ».

nostra più pregiabile per la semplicità delle cantilene e delle composizioni, per la forza degli unisoni, per l'espressione degli affetti, pel canto e per la poesia che ne formava il soggetto e la base (1).

Ma per quelle fatali vicende, a cui vanno soggette le arti e le discipline tutte, anche la musica venne appresso ai Greci perdendo quel suo carattere semplice, grave e maestoso. Col depravarsi dei costumi essa ancora si avvilì, si corruppe. Tale cangiamento debbesi all'introduzione dei ditirambi, genere di poesia il più licenzioso nell'espressione, nel ritmo e nei sentimenti, e debbesi più ancora alla depravazione dei teatri, dove la musica, abbandonato il primiero e virtuoso suo scopo, si rivolse tutta al vizio, alla mollezza, facendosi vilissima ancella del capriccio e d'una poesia effeminata e volgare, dopo d'essersi divisa dall'antica ch'era tutta divina. E già Aristotele fin da'suoi tempi lagnavasi che i musici non più avessero per iscopo la gloria, ma il vilissimo guadagno, a cui pervenivano non l'animo commovendo, ma solleticando l'orecchio: *perchè* (dice egli) *chi l'adopera, non vi si sforzi dentro per fine alcun virtuoso, ma per dar piacere a chi ode, e che questo piacere ancora vilmente vi si faccia: però affermiamo noi tali esercizj non essere da uomini liberi, ma da servili e da artefici. E la ragione è che'l segno non ci è buono, dov'eglino hanno indiritta la mira; perchè gli spettatori, essendo uomini vili sogliono volere varietà di musiche; e perciò gli artefici musicali, che intorno ad essi s'affaticano, fanno somiglianti loro stessi e le loro persone* (2). La musica scosso ch'ebbe una volta il giogo della

Decadenza della musica Greca

(1) Mentre accordiamo gli anzidetti pregi alla musica Greca, non intendiamo perciò di affermare che la nostra ne sia sempre del tutto priva. Tra le moderne composizioni, alcune anzi ce ne sono mirabilissime anche per la semplicità delle cantilene e per l'espressione degli affetti. Tali sono fra le altre le opere dei Cimarosi, dei Paesielli, dei Weigl, e di tanti altri insignissimi maestri, che seguendo appunto le orme degli antichi ottennero coll'arte loro i più maravigliosi effetti.

(2) *Polit.* Lib. VIII. cap. VI. Di ciò lagnavasi anche Platone. Questo filosofo tra le cause del decadimento della musica pone altresì il depravato giudizio degli spettatori, che di troppo alle novità ed alle ricercatezze applaudivano. *Stabilite anticamente* (così egli si esprime nel II. delle leggi) *tutte le norme riguardo alla musica, non era lecito ad alcuno il contravvenirvi. L'autorità poi di decidere, giudicare e punire gl'inobbedienti non si concedeva, com'ora alle fischiate od agli sciocchi*

poesia, si fece a correre in traccia di nuove scoperte, di sconosciuti accordi, d'inflessioni ardimentose, ma il più delle volte prive di melodia. Le leggi del ritmo furono totalmente violate. I musici compiacevansi di trattenere a lungo la voce in una medesima sillaba cui percoteano con più suoni (1); affettazione ridicola e bizzarra, ma niente nuova anche nei nostri cantori. All'aspetto di tanti e sì rapidi cangiamenti il comico Anassila, siccome riferisce Ateneo, ebbe a dire, che la musica al pari della Libia ogni anno nuovi mostri riproducea.

Odeo.

Odeo

Noi essere potremmo di mancanza tacciati, se prima di chiudere questo *Saggio*, non ci facessimo a qui riferire ciò che altrove disputato abbiamo intorno all'*Odeo*, ch'era un celeberrimo edificio di Atene a'certami della musica destinato, e di cui vuolsi che lo stesso Pericle stato fosse l'architetto. « Quell'edificio poi (dice Plutarco nella « vita di quel grand'uomo), che chiamasi *Odeo* (2), il quale inter- « namente è disposto in guisa, che ha molti sedili e molte colonne, « ed ha tetto che da un sol punto del colmo giù piega, e si fa « proclive al d'intorno, dicesi che sia fatto ad imitazione ed a si- « militudine del padiglione del Re di Persia, e che fatto pur fosse « da Pericle, onde Cratino di bel nuovo il motteggia ne' Traci:

A noi se ne vien Pericle, qual Giove,
Il qual la testa ave di Scilla (3) *in guisa,*
E va dentro l'Odeo, da che gli avvenne
Poter sottrarsi al decennale esilio.

schiamazzi della moltitudine, nè quella all'opposto di approvare o lodare, all'applauso della romorosa turba, ma alle persone più distinte per sapere e virtù, ascoltandosi il componimento sino al fine con silenzio e quiete. Che mai avrebbe detto Platone, se gli fosse avvenuto di trovarsi presente agli schiamazzi del nostro gran teatro?

(1) *Aristoph. in Ran.* v. 1349, 1390. *Scholiast. ibid.*

(2) Vitruv. Lib. V. cap. IX. *Odeum ab ὠδὴ, canto.* Secondo lo scoliaste d'Aristofane nelle *Vespe*, anche i poeti declamavano nell'Odeo i loro drammi, prima di esporli sulla scena: *Odeum erat locus in Theatri speciem, in quo de more poemata ostendebantur, antequam in theatro publicarentur.*

(3) Lo scherzo del poeta si accorda ottimamente con ciò che Plutarco afferma del coprimento dell'Odeo, cioè che era fatto *ad imitazione*

« La prima volta fu allora che Pericle, usando ogni premura per « farsi onore, fece che si decretasse che celebrato fosse un certame « di musica nelle feste Panatenee; ed essendovi egli stato eletto « per soprantendente e dispensatore de' premj, ordinò il modo, se- « condo il quale conveniva che o si sonasse il flauto, o si can- « tasse, o si citareggiasse da coloro che si esponevano a quella « musicale contesa, che siccome in allora, così nel tempo da poi « fatta fu nell' Odeo ». Che quest' edificio fosse di ordine dorico, possiamo asseverantemente congetturarlo e dall'analogia degli altri monumenti innalzati sotto l'amministrazione di Pericle, che tutti erano di un tal ordine costrutti, e dalla situazione stessa dell' edificio; perciocchè, giusta un luogo di Vitruvio, esso sorgeva alla sinistra del teatro di Bacco, alla cui destra venne poi innalzato l'Odeo di Regilla. Ora dall' una parte e dall' altra delle rovine del teatro si scorgono tuttavia grossissime pietre; le une avanzi certamente dell' Odeo di Regilla, le altre probabilmente di quello di Pericle: pietre, che ci danno l'idea di una grandissima solidità, e colle quali non è improbabile che formato fosse il muro elittico, ond' era chiuso l'edificio. Che però le colonne ancora che tutt' all'intorno del muro reggevano l'interno portico, esser doveano di uno stile robusto, e perciò dorico; altrimenti esse non avrebbero conservata proporzione alcuna colla robustezza dell' edificio; lo che non può attribuirsi a Pericle, ch'era dell' arte sommo conoscitore (1).

Sua architettura

ed a similitudine del padiglione del Re di Persia. Pericle di fatto dai comici era soprannomato *Quinocefalo*, cioè colla testa di *scilla*, specie di fungo che ha il bulbo allungato, e la testa che s' innalza convessamente, finchè termina in una punta.

(1) Ecco ciò che di Pericle e dell'Odeo fu scritto dal Milizia: « Fin qui si è riguardato Pericle come promotore di grandi opere di architettura; egli va riguardato anche come architetto. Dal vedere continuamente tante moli ergersigli intorno, dal conversare con architetti valentuomini, e dalle istruzioni del suo grand'amico Anassagora, filosofo di prima sfera ed intendente d'architettura, divenne anch'egli architetto. Il disegno dell'Odeo si attribuisce a lui. L'Odeo era un teatrino, ove si radunavano i musici ad esercitarsi a gara, detto quindi *Odeo*. . . . Era questo edificio poco distante dal teatro La sua figura era elittica: parte era costrutto su la roccia, e parte su grossi sassi intagliati a punta di diamante. Veniva circondato da una colonnata da per tutto, fuorchè dalla parte di mezzogiorno, dove era murato per difendere gli uditori dal sole. Intorno intorno erano sedili di marmo;

Forma dell' Odeo

L'Odeo di Pericle fu il primo edificio che di sì fatto genere stato sia nella Grecia costrutto. Ma sebbene di esso non sussistano che pochi avanzi, e questi fors'anche incerti, nondimeno dalla descrizione lasciataci da Plutarco, e dalle rovine di varj altri edificj di simil genere (siccome sono l'anzidetto di Regilla, di cui Stuart ci ha dato la pianta, e quello di Catania descrittoci da Houel, ambidue di forma non molto da quella de' teatri dissimile, e per quanto dalle rovine stesse appare, fatti ambidue ad imitazione dell'Odeo di Pericle) noi possiamo formarci un'esatta idea di questo ancora. Ora nè Vitruvio, nè Pausania, nè Appiano Marcellino, nè lo scoliaste di Demostene, nè il Bulengero, nè gli altri autori che

ma a differenza de' teatri era al di sopra coperto d'un tetto fatto di alberi e di antenne di vascelli presi ai Persiani, e terminava questa copertura in punta ad imitazione della tenda di Serse. Questo Odeo andò a male nell'assedio, che Silla fece di Atene; ma Ariobarzane Filopatore Re della Cappadocia, circa 700 anni dopo la fondazione di Roma, lo fece riattare dai tre architetti Gajo Muzio, e M. Stallio Romani, e da Menalippo che si suppone Greco ». *Memorie degli architetti ec.* Vol. I. pag. 38 e seg. edizione di Parma. È nondimeno da notarsi che tre furono gli Odei di Atene; il primo, quello di Pericle; il secondo, quello che da Pausania ci viene descritto come situato sul pendio di un colle presso all'Acropoli, e dicontro all'Areopago. Tale edificio, secondo Millin, è probabilmente quello che dicevasi *Pnyx*, ed in cui gli Ateniesi tener solevano un tempo le loro assemblee. Ma esso fu cangiato in Odeo, da che caduto era in rovina quello di Pericle: e tale era il suo destino a' tempi di Pausania, il quale aggiugne che l'ingresso di quest'edificio era adorno delle statue dei Re dell'Egitto, e di varj altri Principi co' quali gli Ateniesi stati erano in relazione. Le-Roy, Martini ed altri seguendo troppo letteralmente Pausania, descrissero quest'edificio, come se fosse l'Odeo di Pericle, nel che s'ingannarono; e s'ingannò pure Pocoke che travide in esso l'Areopago, situato anzi in maggiore vicinanza dell'Acropoli, e più verso il settentrione. Il terzo Odeo di Atene era quello innalzato da Erode Attico in memoria della sua sposa Regilla, e di cui sussistono tuttora grandiosi avanzi, che impropriamente da Chandler furono presi come gli avanzi dell'Odeo di Pericle, e che da Stuart e da altri vennero creduti quelli del teatro di Bacco. Questo, secondo Pausania, era il più grandioso ed il più magnifico degli Odei della Grecia. Sembra che il Milizia abbia tratta la sua descrizione da Le-Roy, applicando all'Odeo di Pericle ciò che Pausania riferisce del secondo di tali edificj, cioè di quello che prima serviva di *Pnyx*, ed a ciò debbono attribuirsi alcune sue inesattezze.

parlarono dell'Odeo di Pericle, ci lasciano pur sospettare ch'esso aperto fosse ne' lati, ossia all'intorno; e solo sembra cosa non dubbia che tale edificio nella primitiva sua costruzione non fosse coperto da tetto alcuno. Imperocchè come mai le musicali armonie potuto avrebbero produrre que' maravigliosi effetti, di cui parlano le storie, se l'edificio non fosse stato interamente chiuso ne' lati, e con muri con tal arte costrutti, che per mezzo di angoli ottusi, o di altri artificj, la voce ed il suono ripercuotessero su gli spettatori? Ciò diviene tanto più verisimile, quanto che alcuni autori sono d'avviso che l'Odeo servito poi abbia di modello al teatro, il quale tutto appariva chiuso all'intorno, e non era superiormente coperto che da un velame (1). E di fatto anche l'Odeo di Pericle, secondo Vitruvio, venne poscia coperto con un tetto formato cogli alberi o colle antenne de' navigli, spoglie de' Persiani. Ora combinando questo luogo dell'architetto Romano con ciò che scrive Plutarco, essere cioè stato l'Odeo di Pericle costrutto a similitudine de' padiglioni del Re di Persia, ne viene per conseguenza, ch'esso internamente aver dovea una specie di soffitta acuta, più propria alla propagazione dei suoni, che una soffitta orizzontale. Quest'edificio pertanto era dall'una parte elittico, con un portico; ed in questa parte erano praticati gli scaglioni od i sedili sì per gli spettatori che pei giudici e pei magistrati: nella parte poi dicontro all'elissi sembra che fosse chiuso con un fondo ad angolo ottuso scavato nella roccia del monte, e quivi sorgeva nel mezzo il *Timelo*, su cui ascendevano i musici ed i sonatori gareggianti (2): i cori stavano ne' lati sui

(1) Da tutto ciò, che abbiamo fin qui esposto, chiaramente risulta, 1.° non essersi ben apposto Le-Roy, il quale pretende che l'Odeo non fosse chiuso se non dalla parte di mezzodì, e fosse aperto in tutto il restante, appoggiando la sua asserzione alle mire ambiziose di Pericle, che col lasciare schiuso da tre lati quest'edificio si sarebbe vie più attratta la benevolenza degli Ateniesi: 2.° essere caduti in errore il Bulengero, Onofrio Panvinio ed il Perrault, i quali affermano che l'Odeo non era che una parte del teatro di Atene. Plutarco e Vitruvio parlano dell'Odeo come di un edificio distinto e separato dal teatro. Ciò fu pure dimostrato ad evidenza da Chandler nel secondo capitolo del suo viaggio in Grecia.

(2) Il *Timelo* era anticamente l'altare di Bacco, secondo Svida, ed era così detto dal verbo *Θύω sacrifico*. In seguito fu poi chiamata con questo nome una specie di palco costrutta alla foggia di un'ara quadrata.

gradini o seggi tagliati nel monte (1). Sulle nozioni pertanto lasciateci da Plutarco e dagli altri antichi scrittori, e sulle vestigia che tuttavia sussistono di altri Odei, noi presentiamo nella Tavola 9, l'interna costruzione dell'Odeo di Pericle, disegnata dal signor Alessandro Sanquirico, altro dei benemeriti nostri collaboratori.

Musica dei Greci moderni.

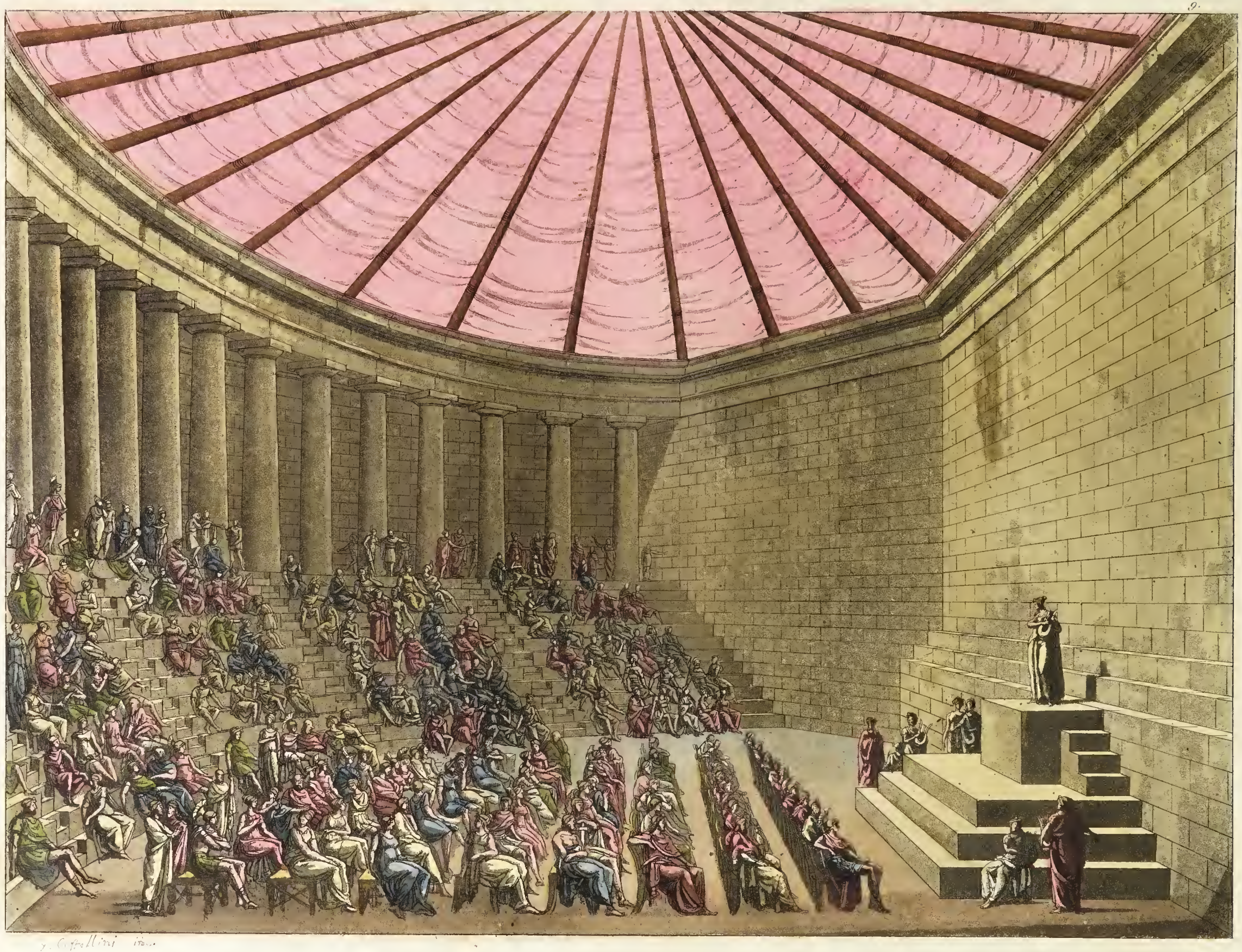
La musica dei Greci tuttora pochissimo nota

Noi abbiamo fin qui ragionato intorno alla musica degli antichi Greci raccogliendo ciò che fatto ci venne di ritrovare ne' monumenti e nei più accreditati scrittori. Ma ben alieni dall'arrogarci il dritto di proferir giudizio in cose, sulle quali hanno ampiamente disputato tanti uomini eruditi (e ciò vogliam detto specialmente della parte che alla teoria appartiene) abbiam creduto meglio di riporre ogni nostra sollecitudine nel discernere le cose dubbie dalle probabili, le false dalle vere. Molto però, siccome a noi sembra, tuttavia rimane ad operarsi, nè forse accaderà giammai che tutte vengano sgomberate le tenebre nelle quali trovasi tuttora avvolta la musica dei Greci. « La lontananza dei tempi (dice un chiarissimo scrittore) e l'oscurità dei segni che presso gli antichi servivano ad esprimere i suoni, non lasciano luogo che alle congetture, od alle presunzioni. Ma se ardua cosa è il pronunziare un giudizio sicuro ed esatto; giova tuttavolta il conoscere intorno a questa materia le diverse opinioni degli uomini dotti, onde porci per lo meno in istato di scegliere le opinioni più probabili e più gravi ».

Musica della chiesa Greca

La musica Greca col cadere della Greca nazione, divenuta dessa ancora schiava dei Romani tutta si prostituì alla voluttà, al lusso, ai capricci di que' formidabili signori del mondo, senza però cangiare gli antichi sistemi, quanto ai ritmi, ai tuoni ed alla *melopea*. Da quell'epoca sarebbe d'uopo rintracciarla nella chiesa d'oriente, dove rifuggitasi col sorgere del Cristianesimo uniformossi alla gravità della sacrosanta religione del vero Iddio. Leggiamo di fatto in S. Atanasio che sino dal secolo IV. già il canto armonico era in uso nella salmodia della chiesa di Alessandria. Di tal maniera di canto for-

(1) Vedi Stuart, ediz. di Parigi, T. III. pag. 75 e seg.



y. Cipollini inc.

marci possiamo un'idea da ciò che sta scritto in un'operetta del martire e Vescovo Metodio intitolata *Del convivio delle dieci vergini*, dove leggesi che Tecla stando dignitosamente nel mezzo delle altre vergini fecesi a cantare, e che queste pur col canto rispondevano ὑπακοὴν, cioè in consonanza, secondo le norme da lei prescritte, quasi formando un coro. E non nelle città soltanto, ma anche nei più remoti eremi avea penetrato tal foggia di musica, colla quale i celeberrimi solitarj d'oriente accompagnavano gli inni e le preghiere. Abbiamo anzi un notabilissimo luogo di S. Giovanni Crisostomo nell'omilia LXVIII., dove il santo instituendo un paragone tra il sacro concento de' monaci ed il profano e lubrico, che avea luogo specialmente ne' teatri, così si esprime: *Tanta differenza noi troveremo fra l'uno e l'altro concento, quanta fra gli Angeli che in Cielo cantano e di soave armonia le sfere riempiono, ed i cani e i porci, che ululano e grugniscono nel fango . . . . . Per l'incomposta bocca di coloro sonano le tibie; ed un ingrato aspetto ci si presenta delle lor gonfiate gote e dei nervi stiracchiati: ma quivi risuona la grazia dello Spirito, che invece della tibia, della cetera e della siringa fa uso delle voci dei Santi. Anzi noi colle parole descrivere non potremmo bastevolmente quella soavità ad uomini addetti al fango ed all'opere terrene. Laonde io vorrei colà addurre alcuno di que' forsennati, onde vedesse quel coro di Santi, nè allora io d'uopo avrei di parole.* Ma secondo la testimonianza di Pambone, monaco Egiziano del secolo IV. sembra che non pochi abusi ed eccessi già introdotti si fossero nel canto della chiesa Greca; perciocchè egli fassi a declamare contra le modulazioni dell'ufficiatura del tempio di S. Marco di Alessandria, chiamandole profane e proprie dei gentili (1). Quindi è che i Santi Padri nulla tralasciarono per restituire all'antica disciplina il canto degli inni sacri (2). Gli scrittori ecclesiastici parlano altresì d'una riforma da S. Giovanni Damasceno introdotta nel canto della chiesa d'oriente nel secolo VIII. Dopo di esso troviamo rammentato il monaco Giovanni Mauropo, che fu poi Vescovo, e che varj inni

Abusi introdotti

(1) *Geronticon S. Pambonis, Abbatis Nitriae. Apud Gerbertum* Tom. I. *sub initio*

(2) *Instituta Patrum de modo psallendi, sive cantandi. Ex MSS. codice San-Gallensi apud Thomasium*, Opp. Tom. IV. pag. 353.

compose specialmente in onore della Vergine; ne' quali inni tentato avea di richiamare il canto ecclesiastico all'antica gravità e purezza. Zonara però ci assicura che non mai introdotti furono gli strumenti nella chiesa Greca; ciò che intendersi dee delle cetere e delle tibie, giacchè sino dal IV. secolo, vale a dire a' tempi dell'Imperatore Giuliano, troviamo rammentato l'uso degli organi nelle chiese di oriente (1). Ma dalla descrizione che ne abbiamo in Cassiodoro ed in altri autorevoli scrittori, è d'uopo congetturare che tali strumenti fossero bensì *pneumatici*, od a *mantice*, ma semplicissimi, ad un sol registro, e simili probabilmente a quella specie di piccioli organi caduti ora in dimenticanza, e che furono per lungo tempo in uso nelle chiese e nelle scuole sotto il nome di *Regali*. Finalmente i Greci col deplorabile scisma segregatisi dalla chiesa Cattolica si divisero in più sette, ciascuna delle quali adottò una particolare maniera di canto e di ufficiatura. Noi crediamo che questi pochi cenni bastar possano, perchè i nostri leggitori abbiano, direm quasi, una traccia delle rivoluzioni, a cui andò soggetta la musica nella chiesa Greca. Chi amasse di dottamente ed a lungo intertenersi nella presente discussione potrà consultare Martino Gerberto, che trattò di questa materia con grande erudizione, e che tutti raccolse i più accreditati autori, che scrissero della musica sacra (2).

Organi

(1) Veggasi Du-Cange, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, alla parola *Organum*. Sembra che l'organo non fosse conosciuto nella chiesa Latina prima dell'ottavo secolo. È fama, che il Greco Imperatore Constantino Copronimo ne abbia per la prima volta mandato uno a Pipino Re di Francia. Ma Eginardo, il quale negli *Annali* di Pipino (anno 757) parla di quest'avvenimento, usa del plurale *organa*, lo che potrebbe intendersi non dell'organo propriamente detto, ma di altri strumenti. Di tale introduzione nelle chiese Latine parlasi più chiaramente dagli scrittori delle cose di Carlo Magno. Valfrido Strabone ne descrive uno che già nel nono secolo sussisteva nella chiesa di Aquisgrana, ed aggiugne che la dolcezza del suono di un tal organo fu causa della morte di una donna. Zarlino ne' suoi *Supplimenti musicali* (lib. VIII. pag. 290) dopo d'aver parlato degli organi degli antichi, dice essere opinione di alcuni scrittori, che l'uso dell'organo pneumatico dalla Grecia passato sia nell'Ungheria, e di là nella Germania, e particolarmente nella Baviera, dove uno se ne conservava nella cattedrale di Monaco coi tubi costrutti di bosso di un sol pezzo, di forma cilindrica, e della grandezza dei tubi metallici degli organi nostri.

(2) *De cantu et musica sacra, a prima Ecclesiae aetate usque ad praesens tempus, typis San-Blasianis*, 1774, 2 vol. in 4° fig.° *Scripto-*

Passando ora a favellare degli odierni Greci e della loro musica, pochissime cose ci rimangono ad esporre. Essi amano quest'arte forse con quel medesimo ardore, con cui era dai loro avi amata. La Grecia ha tuttora i suoi Anfioni, le sue Muse, i suoi Anacreonti, e vanta ancora le antiche maraviglie di quest'arte. Sotto il regno del crudele Amuratto IV. un Greco a morte dannato potè colla dolcezza della sua lira commovere il cuore del Sultano sì altamente che all'istante ne ottenne la grazia. Un Cipriotto che veleggiava pel mar Nero, e che assiso sulla poppa della propria navicella andava sonando la lira, nel passare che fece sotto una finestra del palagio del famoso Visir Ibrahim Pacha, attrasse l'attenzione della Sultana in guisa, ch'ella fattolo a sè chiamare volle che alla presenza sua sonasse, e quindi congedollo di favori e di doni ricolmo (1). I banchetti de' Greci moderni, per poco che siano dalla gioja animati, non terminano giammai senza alcune canzoni, che ci rammentano gli *Scolj* (2) degli antichi, e che sfavillano di non poche scintille di quel fuoco, che un giorno ardeva vivissimo nel cuore d'Anacreonte e di Safo. La cetera e la lira sono tuttora i più cari strumenti de' Greci. Essi il più delle volte cantano e sonano ad un tempo. La loro lira ha molta somiglianza con quella che da Virgilio, nel VI. dell'Eneide, viene ad Orfeo attribuita. Essi ne traggono il suono arpeggiando colle dita, oppur anche sulle corde scorrendo con un archetto che loro tien luogo dell'antico plettro (3). Il pastore si diletta della cornamusa egualmente che della tibia e della lira. Ma ora i Greci non

Musica dei Greci odierni

Loro strumenti

res ecclesiastici de musica sacra potissimum ex variis Italiae, Galliae et Germaniae codicibus manuscriptis collecti etc. ibid. 1784, vol. 3 in 4°

(1) Cantimir., *Histoire de l'Emp. Ottom.* Tom. III. pag. 97 e 101.

(2) Secondo Ateneo, *lib. XV. cap.* 15, e Plutarco, *Sympos. lib. I. Quaest. I.*, chiamavansi *Scolj* certi piccioli componimenti poetici che dagli antichi Greci cantavansi ne' banchetti, o da tutti i convitati insieme, od in giro dall'uno dopo l'altro, od anche da que' soli che erano per dignità più illustri, o nella musica più valenti. Plutarco dice che tali canzoni furono dette *Scolj*, perchè non erano sì facili a cantarsi, nè da tutti si potevano agevolmente eseguire.

(3) Guys, *Voy. litterair. de la Grèce etc.* Tom. I. lettr. X. Presso i Greci moderni troviamo in uso anche la vivuola, i cembali ed i timpani. La loro lira ha il ventre, ossia *l'echeion* assai picciolo in confronto del collo che suol essere lunghissimo: essa è quasi simile allo strumento detto *colascione* dal Bonanni, *Gab. armon.* Tav. LV.

si danno giammai alla musica al segno di farne il precipuo loro trattenimento: essi non la coltivano che come amatori o dilettanti; e questa è forse la ragione, per la quale la musica è presso di loro ben lontana da quella perfezione a cui giunta era presso i lor maggiori. I Greci al paro dei Turchi ne ignorano totalmente la teoria, paghi di apprendere a memoria le arie delle canzoni e gli accompagnamenti del suono, e di ripetere talvolta le cantilene, che hanno dagli Italiani apprese. Coloro che sono a tanta abilità pervenuti di poter inventare qualche aria nuova, durano grandissima fatica per farla altrui apprendere; perciocchè non hanno altro metodo per lo studio della musica che quello di ripetere le arie o le cantilene in fino a che siansi nella memoria impresse. È cosa difficile l'incontrare fra essi alcuno che sappia notare o scrivere un'aria; e se pure alcuno se ne incontra di tanta abilità fornito, il suo metodo non è che tutto di sua propria invenzione, e quindi non è che da lui solo inteso. Allorch'eglino fanno un concerto di più voci o strumenti, eseguiscono tutti la medesima parte, giacchè, trattone l'accompagnamento del basso, non conoscono le altre armonie risultanti dalla diversità delle voci e degli strumenti. Non usano nè le note della musica moderna, nè le lettere dell'alfabeto proprie dell'antica; ma soventemente servonsi degli accenti: metodo imperfettissimo, che indicare non può la durata di ciascuna nota, ma che serve soltanto ad accennarne la posizione sulla *gamma* o sulla scala. I Greci stessi perciò confessano d'aver perduto il *ritmo*, o la misura della musica, e non negano che ciò, cui ora danno il nome di *ritmo*, altra cosa non sia che il movimento della melodia. Nel viaggio di Guys, forse il più classico che sin ora fatto siasi nella Grecia, s'incontrano diverse canzoni ed arie ridotte alle note della musica Europea, ed alcune se ne trovano pure nel recentissimo e magnifico viaggio di *Hobhouse*, da cui appunto è tratta l'aria che presentiamo nella Tavola 10 (1).

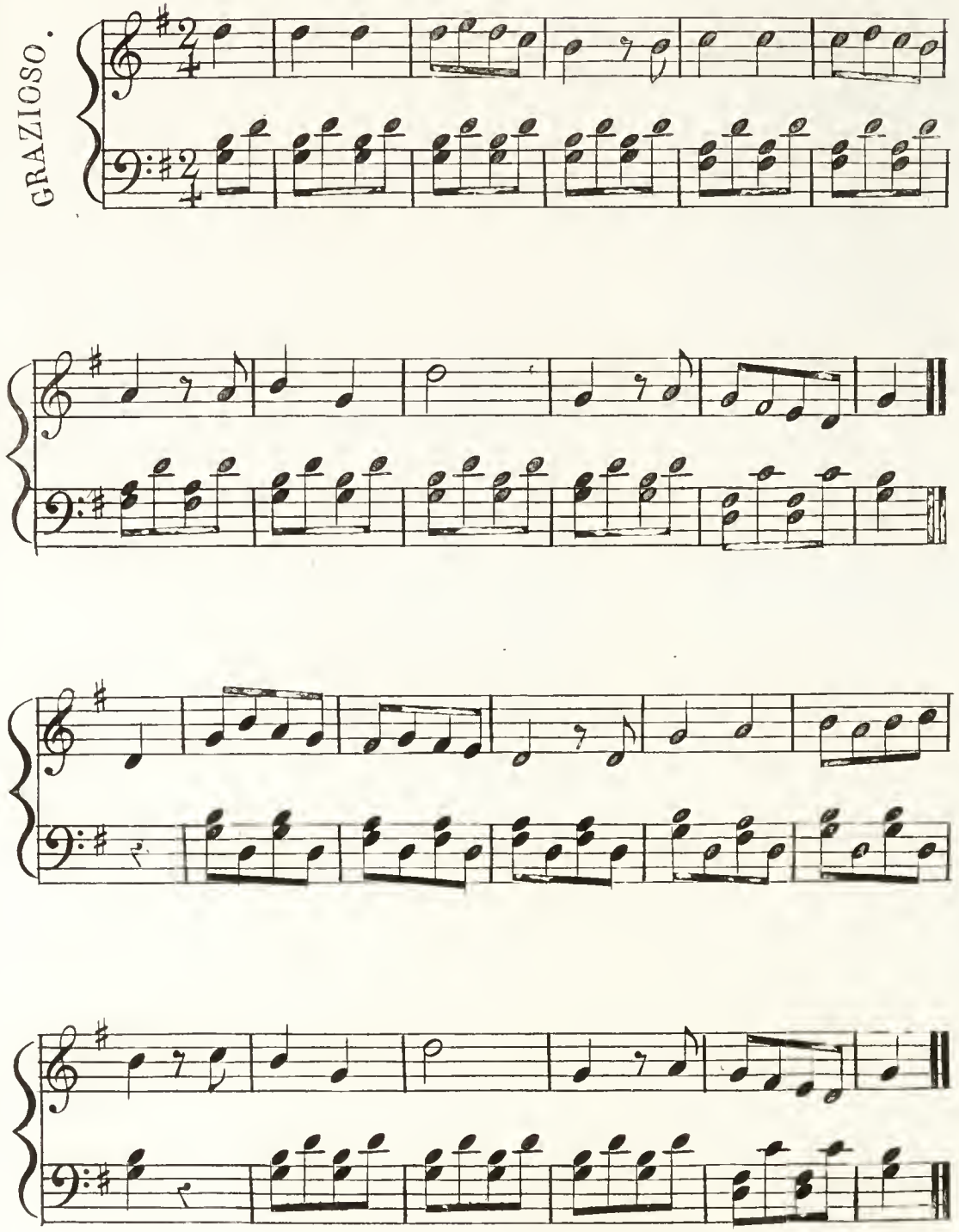
Loro sistema

(1) Intorno alla musica dei Greci moderni possono, oltre le citate opere di Guys e di Hobhouse, consultarsi il Millin, *Dictionn. des Beaux Arts*, Tom. II. pag. 523, il Laborde, *Essai sur la musiq. ancienne et moderne*, Tom. I. pag 216, lo Zialowsky, *Delineatio Ecclesiae orientalis Grecae*, colle note del Gundling, ed il Viaggio di Pouqueville, seconda edizione, vol. IV.

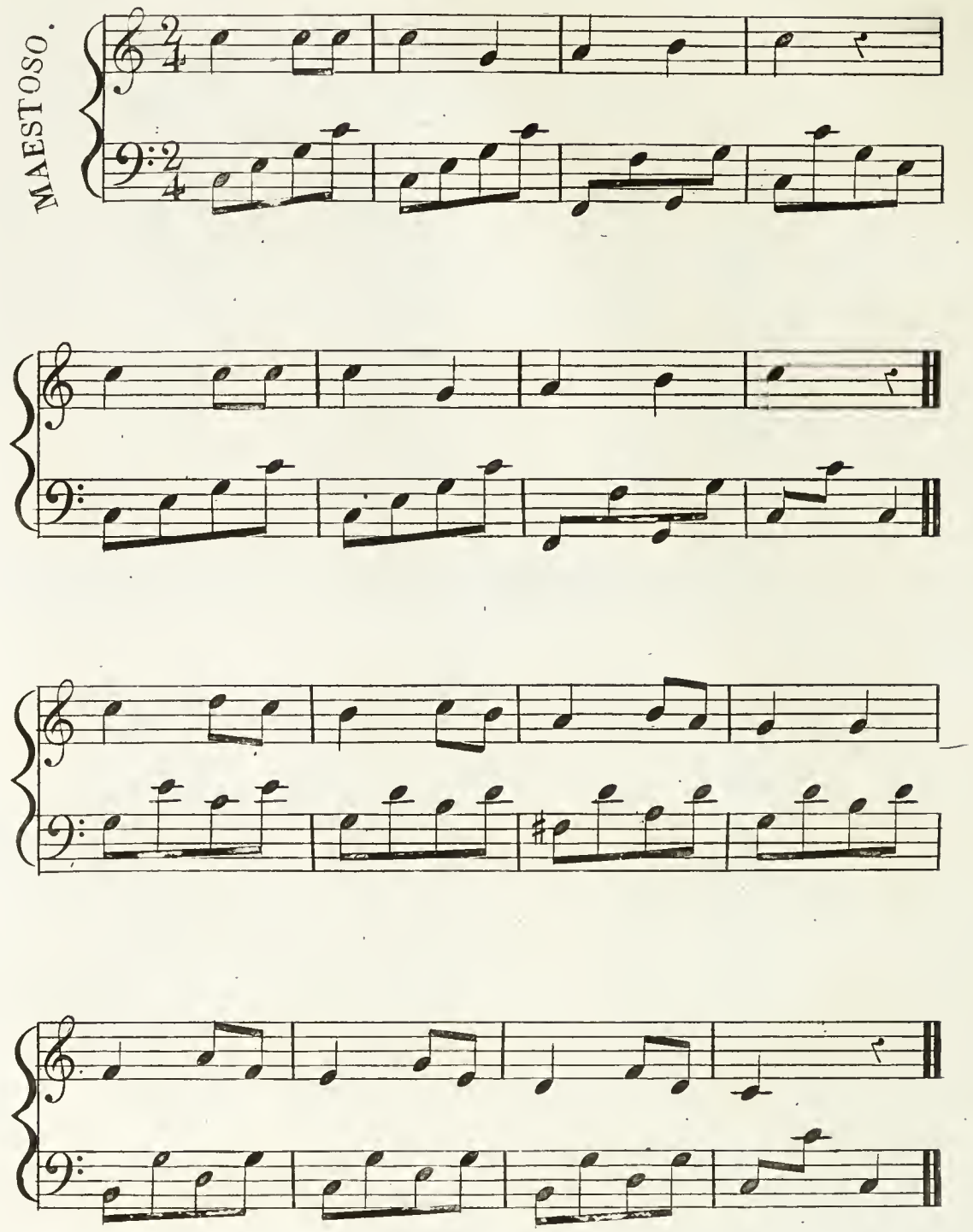
IL FINE.

MUSICA GRECA

GRAZIOSO.



MAESTOSO.



INDICE

DE' PRINCIPALI ARTICOLI.

Introduzione . . . . . pag. 1
Musica dei tempi Omerici . . . » 5
Il canto precipuo oggetto dell' antica musica. . . . . » 8
Strumenti di musica ne' tempi Omerici. . . . . » ibid.
Strumenti da corda . . . . . » 9
Digressione sul violino . . . . . » 17
Musica dei tempi storici . . . . » 19
Strumenti dei tempi storici. . . » 23
Strumenti da fiato. . . . . » 29
Vesti dei tibicini. . . . . » 35
Strumenti da corda . . . . . » 37
Abito de' citaredi. . . . . » 45
Strumenti da percussione . . . . » 49
Confronto della Greca colla moderna musica strumentale . . » 54
Sistema, o teoria della musica dei Greci. . . . . » 57
Frammenti di antica musica . . » 59
Inno di Dionisio. . . . . » 61
Effetti della musica Greca . . . » 64
In che la musica Greca fosse uguale alla moderna . . . . . » 66
In che inferiore . . . . . » 71
Suoi concerti in che consistessero. » 77
In che superiore . . . . . » 79
Odeo di Atene. . . . . » 84
Musica dei Greci moderni . . . » 88

INDICE

DELLE TAVOLE.

Tavola I. Lire e cetere varie . . . . . pag. 11
II. Trombe ed altre cetere ec. . . . . » 16
III. Strumenti da fiato. » 29
IV. Plettri, altre lire, Erato, Apollo, Citaredo ec. . . . . » 40
V. Psaltria, Apoteosi, d' Omero ec. . . » 43
VI. Amore e Psiche, bassorilievo del Museo Britannico, strumenti da percussione ec. . . . . » 50
VII. Frammenti di musica antica. Sistemi ec. » 60
VIII. Concerto di musica. Vedi il frontispizio.
IX. Odeo. . . . . » 88
X. Musica dei Greci moderni. . . . . » 92

Edizione di soli trenta esemplari.